

Nr. 5 (anul XI)

mai 1966

Revistă lunară editată de
Comitetul de Stat pentru Cultură
și Artă și de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA
Str. Constantin Mille nr. 5-7-9 - București
Telefon 14.35.58

Abonamentele se fac prin factorii poștali
și oficiile poștale din întreaga țară
Prețul unui abonament: 21 lei pe trei luni,
42 lei pe șase luni, 84 lei pe un an

COPERTA NOASTRĂ :

Silvia Ghelan în Clitemnestra și Sil-
via Popovici în rolul titular din
„Ifigenia în Aulis” de Euripide, pe
scena Teatrului Național din Cluj



5

Ana Maria Nartî

REPERTORIUL VĂZUT MAI DE APROAPE . . . 1

CRONICA DRAMATURGIEI ORIGINALE CONTEMPORANE

Călin Căliman

INCISIVITATEA, ACEASTĂ „RARA AVIS” . . . 9

Traian Șelmaru

„SIMPLE COINCIDENȚE” SAU MAI MULT
DECÎT ATÎT...? . . . 29

Ion Cazaban

BUNĂ DIMINEAȚA, MÎINE! . . . 27

7 SCHIȚE DRAMATICE

de Dumitru Solomon . . . 29

Mira Iosif

ANOUILH ÎN EXTREME

„Becket” — Teatrul Național „Vasile Alecsandri”
din Iași; „Euridice” — Teatrul Național „I. L.
Caragiale” . . . 54

Florian Potra

DIN JALE SE ÎNTRUPEAZĂ ELECTRA — Tea-
trul Național „I. L. Caragiale” . . . 61

Dana Crivăț

„CELE TREI NEVESTE ALE LUI DON CRISTO-
BAL”; „GULIVER ÎN ȚARA PĂPUȘILOR” la
Teatrul „Tăndărică” . . . 65

PRIN TEATRELE DIN ȚARĂ

Ileana Popovici

Cluj : Stagiunea Teatrului Național . . . 68

B. Elvin

Craiova : Reflecții asupra citorva spectacole . . . 74

Valeria Ducea

Ploiești : Moment actual . . . 77

C. Paraschivescu

Bacău : „Romulus cel Mare” de Fr. Dürrenmatt;
„Idolul și Ion Anapoda” de G. M. Zamfirescu;
„Trei comedii de Sean O’Casey”; „Simple coinci-
dențe” de Paul Everac . . . 81

TEATRUL LA TELEVIZIUNE

D. S. — Dileme și certitudini . . . 85

CARTEA DE TEATRU

Gh. Miletincanu

REPERE ȘI COORDONATE CONTEMPORANE
(Pe marginea volumului „Realism și metaforă în
teatru” de Andrei Băleanu) . . . 89

Desene: MIHU VULCĂNESCU

Foto: I. NAUMESCU, S. MENDREA, I. MICLEA

www.cimec.ro

Repertoriul *văzut mai de aproape*

Problema care a ocupat primul loc în scara de preocupări a criticii teatrale a fost, în tot timpul acestui sezon, calitatea repertoriului. Începînd de la deschiderea stagiunii și pînă în clipa de față, tema a fost mereu luată și reluată în discuție, astfel încît perseverența celor care s-au ostenit scriind în jurul ei a putut inspira chiar comparații poetice. De pildă, Radu Popescu scria, în deschiderea unui articol¹ dedicat aceluiași probleme: „Cum se iscă incendiile, pe la sfîrșitul verii, în marile păduri, așa scapără și se aprind, de la o vreme, în presa noastră, discuțiile privitoare la repertoriul teatrelor”.

Punctul de plecare al acestor incendii dezbateri este în general cunoscut. Se știe că, toamna trecută, au fost anunțate unele repertorii, discutabile, fie prin caracterul lor mult prea sumbru, prea puțin apropiat de spiritul culturii noastre; fie prin unilatralitatea tematică și de gen; fie prin supralicitarea monotonă a unora și acelorași autori; fie, în sfîrșit, prin aspectul mărunț, neinspirat, lipsit de inițiativă al titlurilor. Spiritul critic al cronicarilor care s-au simțit datori să atragă atenția asupra stărilor de lucruri ce se puteau naște astfel a funcționat operativ și cu responsabilitate, dezbaterile au fost ample, variate, și s-au purtat cu o severă exigență (deși au înglobat și manifestări dezordonate).

Echilibrul repertoriului și liniile sale de dezvoltare au constituit o preocupare constantă, de primă importanță, a revistei noastre. Ea s-a tradus, pe variate planuri, nu numai în ocazionale articole publicate la tradiționalele începuturi de stagiune. În afară de luări de poziții proprii, altele solicitate pe cale de anchete, interviuri, raiduri, discuții de principii și la obiect, s-a dezbătut și în paginile revistei și prin intermediul cronicii și al comentării spectacolului — de la caz la caz — latura importantă a modului în care se operează sau s-a operat selecția titlurilor în respectivele programe teatrale.

Față de semnalizările presei, teatrele nu au rămas indiferente. S-au conturat, poate cu înetință și șovăire, dar s-au conturat și s-au produs schimbări structurale în repertoriile lor. O seamă de intervenții critice de ultimă oră s-au arătat indiferente la aceste schimbări, sau au apărut chiar ignorîndu-le. Asemenea intervenții au stîrnit false alarme,

1 „Gazeta literară”, nr. 15/701 din 14 aprilie 1966.

PSA 2314/5



prin generalizări neîntemeiate. În momentul de față, configurația generală a repertoriilor este alta decît cea din prima jumătate a stagiunii, ultimele lăsări de cortină și, mai ales, cele dintîi gonguri ale toamnei viitoare promițînd spectacole de prim interes.

Ținînd seama, deci, de datele noi pe care ni le furnizează, în prezent, activitatea scenelor noastre, și luînd în considerație și faptul că tot ce a fost idee și principiu mare, în privința politicii de repertoriu, s-a spus și s-a repetat de atîtea ori, nu mai are rost să stăruim asupra afirmațiilor cu caracter general, pe care, de altfel, toată lumea le cunoaște și le aprobă — cel puțin teoretic. Discuția poate fi continuată, cît de cît interesant, dacă părăsim domeniul atît de ispititor al speculațiilor de ansamblu și încercăm să cercetăm mai de aproape fenomenul concret al repertoriilor care se joacă sau se pregătesc în teatrele noastre.

În bilanțul lunilor care au trecut, mai multe teatre din București și din provincie înscriu realizări însemnate din mai multe puncte de vedere. La Teatrul Mic se joacă: *Simple coincidențe* și *Jocul ielelor*, fericită alăturare de titluri, care indică cele mai importante premiere românești ale sezonului; apoi, mult și zgomotos comentatele *Amoor!*, *Dactilografii*, *Cu tot soarele pe masă*; în sfîrșit, un text de valoroasă incriminare a fascismului, ca *Incident la Vichy*; și totodată se repetă *Richard II*, piesă care nu mai are nevoie de nici o frază de recomandare. La Teatrul "Lucia Sturdza Bulandra" se reprezintă: *Sfîntul Mitică Blajinu* și *Nu sînt Turnul Eiffel*, noi scrieri originale ale dramaturgiei noastre recente; din literatura americană, *Un tramvai numit dorință*; ca divertisment, *Caniota*; ca operă de actualitate, *Cazul Oppenheimer*, piesă-dezbatere pe teme de o incontestabilă însemnătate; din marea literatură clasică, *Jurnalul unui nebun*, spectacol dificil, de înaltă ambiție artistică. Se repetă, într-un studiu final de lucru, *Casa Bernardei Alba* și *Moartea lui Danton*, în timp ce *D-ale carnavalului* a intrat în prima fază a pregătirilor.

Teatrul Național din Cluj a realizat un program ce se impune prin seriozitatea selecției literare și este variat ingenios, ca echilibru de probleme și de gen. Literatura românească este reprezentată prin montarea pseudocomediei *Nu sînt Turnul Eiffel* și printr-un spectacol cu *Ulaicu-Uodă*. Aceste titluri alternează, pe afișele teatrului, cu lucrările unor dramaturgi de început de secol, care au schimbat fața dramaturgiei contemporane — Pirandello și Shaw, reprezentați prin *Liola* și *Androcle și leul*. Astfel, rubrica de "categorie ușoară" a repertoriului este acoperită cu ajutorul unor scrieri de calitate. Punctul de greutate, spectacolul mare al stagiunii, îl constituie o realizare de mare importanță pentru tot peisajul spectacolului nostru contemporan — *Ifigenia în Aulis* de Euripide. La Teatrul "Matei Millo" din Timișoara se joacă, alături de *Simple coincidențe*, care a avut aici premiera pe țară, comedia lui Tudor Mușatescu, *Sosesc diseară*. Literatura americană contemporană este ilustrată de drama *Pogoară iarnă*. Un text deosebit de frumos și de greu din dramaturgia lui Bertolt Brecht a fost reprezentat pentru prima oară pe această scenă — *Omul cel bun din Si-Cuan* (a doua premieră pe țară a teatrului); în sfîrșit, programul se întregeste cu *Maior Barbara* (altă premieră) și *A douăsprezecea noapte*. Micul colectiv de la Piatra Neamț a adus la rampă, ca piesă românească, *Sfîntul Mitică Blajinu*, apoi un Ibsen, *Femeia mării*, și unul din cele mai interesante texte preshakespeareene cunoscute, *Dureroasa și adevărata tragedie a domnului Arden din Feversham*, în *Kent*, "descoperire" a teatrului pietrean. (Trebuie spus că este primul spectacol cu o piesă elizabetană inedită pentru publicul nostru, deși, de la apariția volumelor de teatru al Renașterii engleze, alegerea unor astfel de scrieri nu mai constituie o dificultate.)

Sînt și alte teatre ale căror programe merită să fie amintite aici. Teatrul Național din Iași (care a reprezentat *Anton Pann* de Blaga, *Idolul și Ion Anapoda* și ultima piesă a lui Baranga, la capitolul dramaturgiei naționale; *Becket*, o piesă cu adevărat valoroasă din teatrul lui Anouilh, de obicei preferat în laturile sale facile; de asemenea pregătește *Din jale s-a intrupat Electra* de O'Neill); cel din Bacău (*Cetatea Neamțului*, *Simple coincidențe*, *Idolul și Ion Anapoda*, *Ana Christie*, *Romulus cel Mare*, trei piese într-un act de Sean O'Casey); cel din Satu Mare (*Simple coincidențe*, *Nimic nu se pierde, dragul meu*, *Nu se știe niciodată*, *Pescărușul*, *Doi pe-un balansoar*, *Dundo Maroe*, *Cavalerul fără grai*); cel din Brăila (*Ureți să veniți puțin?*, *Sfîntul Mitică Blajinu*, *Visul unei nopți de iarnă*, *Simple coincidențe*, *Hedda Gabler*).

* * *

Teatrul Național "I. L. Caragiale" din București a manifestat o preocupare serioasă pentru revalorificarea patrimoniului de literatură teatrală națională, și acesta este punctul pozitiv principal al repertoriului său. *Ulaicu Uodă*, *Patima roșie*, *Doamna lui*

Interemia sînt texte care îşi găsesc în mod firesc locul pe afişele acestor instituţii teatrale. Programul teatrului se dovedeşte, însă, vulnerabil în alte privinţe. *Tezaurul lui Justinian* este o comedie agreabilă, cu certe calităţi, dar ea nu poate acoperi toate îndatoririle, primei noastre scene faţă de dramaturgia originală, şi capitolul acesta al repertoriului rămîne deficitar, pînă în clipa de faţă. Absenţa spectacolului clasic de ţinută din dramaturgia universală nu se poate justifica, în raport cu cel mai important dintre teatrele noastre naţionale. Predominarea literaturii occidentale în program este, de asemenea, greu de explicat prin criterii de înaltă exigenţă. Dacă *Regele moare*, *Din jale s-a intrubat Electra*, *Nunta înşingerată* sînt scrieri care se încadrează în normele de calitate ce trebuie să prezideze alcătuirea repertoriului într-o asemenea instituţie, *Vedere de pe pod* şi, mai ales, *Euridice* rămîn nişte lucrări puţin reprezentative din dramaturgia unor scriitori intraţi în modă. Disproporţia dintre piesele contemporane străine (cinci) şi cele româneşti noi (una singură) sau mai vechi (trei) este vădită şi dezechilibrează eficienţa programărilor.

Într-o situaţie similară se află şi Teatrul de Comedie care are meritul de a fi valorificat, în această stagiune, două lucrări din dramaturgia originală interbelică (*Insula* de Mihail Sebastian şi *Capul de răţoi* de Gh. Ciprian), dar a rămas dator faţă de scrisul nostru dramatic actual.

S-a vorbit şi s-a scris destul de mult despre abundenţa de spectacole Anouilh de pe scena Teatrului „Nottara” (*Antigona*, *Medeea*, în reluare *Colombe*) şi nu are rost să continuăm această discuţie astăzi, cînd devine limpede că numai una dintre scrierile citate merita, poate, să fie pusă în scenă (*Antigona*). Dacă mai amintim că aceste spectacole stau pe afiş alături de un spectacol ca *Scaunele* lui Eugen Ionescu, descoperim destule motive pentru o analiză critică a unui repertoriu care dă primul loc lucrărilor de orientare pesimistă. Piesele româneşti noi, jucate în teatru, ridică şi ele destule probleme. Fără îndoială că *Omul care şi-a pierdut omenia*, chiar dacă se pretează la observaţii critice importante, este un text de netăgăduită valoare literară; în schimb, parodia *Au fost odată două orfeline* — dacă a convins că divertismentul muzical poate fi şi de calitate, deci util într-un repertoriu — nu poate fi încadrată, ca lucrare a dramaturgiei originale contemporane, în exigenţele momentului actual. Dar şi acest teatru, ca şi multe altele, de la jumătatea stagiunii şi-a modificat proiectele iniţiale. Au intrat în repertoriu: *Henric al IV-lea* de Pirandello, *Meşterul Manole* de Octavian Goga şi *Un lup mîncat de oaie*, de Ciprian. Au început şi pregătirile în vederea reprezentării unei opere deosebit de importante din dramaturgia românească — drama istorică *Danton* de Camil Petrescu. Prin aceste măsuri, echilibrul valorilor a fost în bună măsură restabilit. Şi este de aşteptat ca, în stagiunile viitoare, teatrul să-şi definească evoluţia, în așa fel încît alegerile unilaterale să nu-i mai sărăcească programul.

Repertorii nejudicioşi alcătuiţi se mai întîlnesc şi în alte ansambluri. De pildă, salturi bizare de la opere de ţinută la lucrări slabe se observă în repertoriul Teatrului Maghiar din Cluj (unde *Tragedia omului* şi *Puterea întinericului* stau alături de *Idioata* lui Achard şi astăzi desuetul *Oraş al nostru* de Thornton Wilder), sau în programul ansamblului gălăţean, care aglomerează lucrări facile (*Floarea de cactus*, o inconsistentă prelucrare după Aristofan — *Ramura de măsline*) lingă citeva — rare — spectacole de exigenţă (*Citadela sfîrmată*, *Romeo şi Julieta*).

Opresc aici înşiruirea de exemple, pentru că nu distribuirea de note bune şi rele interesează într-o astfel de discuţie. Important este să clarificăm cît mai exact, păstrîndu-ne în limitele unei judicioase investigaţii asupra faptului concret, contururile mari şi direcţiile principale ale momentului actual.

* * *

Studiată în ansamblul ei, stagiunea aduce, aşadar, cîteva piese noi ale dramaturgilor noştri: *Omul care şi-a pierdut omenia*, *Simple coincidenţe*, *Sfîntul Mitică Blajinu*, *Nu sînt Turnul Eiffel* (aceasta din urmă foarte puţin jucată în sezonul trecut); repune în circulaţie texte româneşti mai vechi, puţin sau deloc jucate — *Jocul ielelor*, *Cetatea Neamţului*, *Idolul* şi *Ion Anapoda*, *Insula*, *Capul de răţoi*, *Meşterul Manole*, *Copiii pămîntului*; încearcă să defrişeze terenul unor creaţii clasice mai puţin cunoscute — Büchner, teatrul preshakespearean, Gogol; redescoperă pe Euripide, Pirandello, Ibsen şi Garcia Lorca; impune teatrul de ardentă dezbatere politică — *Incident la Vichy*, *Cazul Oppenheimer*. Piesele categoric uşoare, culese la întîmplare din listele de titluri ale teatrului bulevardier occidental, au scăzut la număr, în raport cu stagiunea trecută, molima Robert Thomas promite să ia sfîrşit.

Firese însă, exigențele tuturor — ale publicului, ale oamenilor de teatru, ale criticilor — au crescut mult. Astăzi nu mai primim cu indiferență piese și spectacole discutabile, pe care cu puțin timp înainte le acceptam cu îngăduință. Sporul de exigență, atât de viu manifestat în ultima vreme, nu și-a găsit corespondențe în toate domeniile vieții teatrale; au apărut decalaje și inegalități care frânează încă realizarea multor deziderate. Din acest punct de vedere, se cuvine să fie analizate punctele slabe ale repertoriilor actuale.

* * *

Prima și cea mai gravă deficiență este aceea care privește reprezentarea nesemnificativă sau, și mai bine zis, nereprezentarea celor mai mari scriitori de teatru din țara noastră. Nu este vorba numai de absența lui Caragiale de pe afișele teatrelor (nume pe care îl întâlnim înscris numai în programul Teatrului Mic și al teatrului din Satu-Mare), dar și de părăsirea — în multe teatre — a lui Alecsandri, Delavrancea, Hașdeu, sau de ignorarea unor mari autori, cu o dramaturgie încă neexplorată scenic. O astfel de îndepărtare de fondul cel mai prețios al literaturii noastre dramatice constituie, într-adevăr — pentru că este vorba de aproape toate teatrele țării —, un act de subestimare a unui comandament principal al vieții noastre artistice. Reamintim aici un adevăr mai mult decât banal și de nenumărate ori pomenit în toate discuțiile despre repertoriu și despre dramaturgie — și anume, că o puternică școală națională de teatru nu se poate sprijini decât pe constanța valorificare și revalorificare, inspirată, multilaterală, a marilor opere din fondul culturii naționale. Pomenim încă o dată exemplele totdeauna citate în această ordine de idei — care demonstrează că teatrul rus înseamnă în primul rând Pușkin, Gogol, Cehov și Gorki, că teatrul francez înseamnă Molière, Corneille, Beaumarchais, că înflorirea spectacolului german postbelic se sprijină pe Brecht și pe o pleiadă de noi autori naționali; că Piccolo Teatro excellează jucind Goldoni, iar Compania regală de la Stratford s-a înnoit în întregime, ca stil de joc și ca autoritate artistică, redescoperind în perspectiva actuală operele lui Shakespeare. Preocuparea pentru viziunea contemporană asupra literaturii noastre clasice și moderne trebuie să devină o constantă a activității teatrale curente. Nu simpla introducere în repertoriu a titlurilor de prima mărime din literatura noastră poate satisface această cerință. Sint necesare studii neîntrerupte, permanente reveniri și aprofundări ale valorilor principale din dramaturgie, pentru ca în teatre să se creeze acea atmosferă de continuă căutare și înnoire în care pot lua naștere mereu alte spectacole cu texte clasice sau mai noi, uimitor de noi, bogate în sensuri, captivante pentru publicul de astăzi. Numai așa marile opere ale trecutului vor prilejui spectacole mari, numai așa arta noastră contemporană a spectacolului va da măsura talentului și vigoriei sale neobișnuite și în sfera creațiilor dramatice care au jalonat hotărâtor istoria literaturii și a teatrului în țara noastră.

* * *

O altă principală problemă a repertoriului, de nenumărate ori discutată și care, probabil, nu va înceta niciodată să fie actuală, este aceea a valorii și a frecvenței piesei românești noi. Deși recolta stagiunii a însumat titluri noi interesante, ne amintim — nu fără regret — că în anii din urmă, în mișcarea noastră teatrală se cristalizase o deosebită experiență pozitivă, se conturase limpede un adevărat aflix de forțe către dramaturgie. Prozatori, poeți, publiciști dintre cei mai valoroși își încercaseră, și cu succes, puterile pe acest dificil teren și, în consecință, pe afișele teatrelor au figurat (cităm la întâmplare) numele lui Titus Popovici, V. Em. Galan, Mihai Beniuc, Eugen Barbu, Gh. Vlad, Radu Cosașu etc. Această experiență stimulatorie s-a diluat treptat. Numărul celor care scriu pentru teatru s-a împuținat, nu a crescut, cum ar fi fost de așteptat, în urma discuțiilor despre dramaturgie de anul trecut; detașamentul literaturii dramatice s-a rărit, iar unii din vechii autori: Lucia Demetrius, Dorian, Mirodan, Mazilu, nu au apărut cu lucrări noi pe scenele noastre în această stagiune. Și totuși, știm că există un număr de piese care zac nevalorificate în sertarele autorilor. Dificil, dar cu perseverență și cu mai mult interes din partea unor conduceri de teatre, ele ar fi putut fi, desigur, mai pot ieși la rampă. Să mai amintim că pe scenele noastre au fost promovate, în ultima vreme, și lucrări discutabile, în locul cărora puteau fi prezentate, cu mai multă eficiență, scrieri din fondul valoros al noii noastre dramaturgii. Părăsirea unui drum care s-a conturat promițător — al stimulării în variate feluri a scriitorilor de teatru — explică în bună parte și abundența (uneori total neavenită) a pieselor străine, nu toate de egal prestigiu. Să nu uităm că succesul unor piese românești a dovedit — și nu de

puține ori — ca planul financiar poate fi realizat fără ca programările să acorde primul loc unor piese polițiste, vodevilăse și comedii de situații ad-hoc.

Și stagiunea care urmează se anunță deocamdată săracă în programări de piese noi. Este nevoie de reală și devotată stimulare, de inițiativă, entuziasm și obstinație, pentru ca bunăvoința și elanul să nu se rezume la cuvinte frumoase și deziderate vagi.

De mai multă inițiativă este nevoie și în ceea ce privește explorarea în teatre a dramaturgiei universale. Inerția repertoriilor făcute prin revenirea exasperantă la cei citiva autori care au intrat în modă nu a fost total învinsă, și exemplele bune, care există, de împropățare a fondului de opere reprezentate, nu au izbutit să destrame cu totul rutina programărilor alcătuite după ureche, în funcție de cele mai efemere curiozități și senzații ale momentului. Practicile de acest fel sînt extrem de dăunătoare, nu numai pentru că dau naștere confuziilor, dar și pentru că ele creează în jurul unor anumite teatre un climat nefavorabil abordării operelor complexe și dificile. Pierdut printre dramele și comedile pesimiste, acre-dulci, ale lui Anouilh, sau printre izbucnirile erotice din dramaturgia lui Tennessee Williams, un spectacol cu o piesă de Samuel Beckett ar fi greu de acceptat; împreună, toate aceste lucrări ar genera o stare de spirit străină de tonalitatea generală a culturii noastre. Este cazul să ne întrebăm totuși dacă, așezat între opere dramatice românești de autentică forță artistică și piese contemporane și clasice de mare valoare, Samuel Beckett nu merită să devină mai curînd cunoscut publicului decît pleiada de scriitori de mina a doua care au fost reprezentați cu atîta febrilitate.

* * *

Cu asta ne întoarcem la o problemă-cheie a discuției de față — și anume problema armoniei și a echilibrului de ansamblu în repertoriu. Este un principiu elementar, cam des uitat în dezbaterile noastre, și în absența căruia analiza repertoriului își pierde valabilitatea. Selecția de piese care se joacă într-un teatru nu poate și nu trebuie să fie apreciată pe compartimente înguste, fără atingere între ele, nu poate și nu trebuie să fie studiată în funcție de unul sau altul din titlurile pe care le cuprinde, izolat considerat. Dacă discutăm pe felii, oprindu-ne numai la piesele care ne plac sau nu ne plac, dacă etichetăm programul unei stagiuni ignorînd anumite realizări pe care el le cuprinde, dacă pierdem din vedere raporturile ce se creează între operele reprezentate, modul în care sensurile acestor piese se condiționează reciproc, nu mai facem, de fapt, o analiză a repertoriului.

Din acest punct de vedere, trebuie spus că s-a creat, în critică, o deprindere destul de puțin favorabilă dezvoltării firești a teatrului, și anume, aceea de a califica în mod categoric un teatru sau altul, după primele sale premiere, fără a ține seama de piesele care se repetă sau urmează să intre în pregătire, în virtutea aceluiași plan de lucru, fără a lua în considerație criteriile proprii colectivului teatral despre care este vorba și fără a da atenție condițiilor materiale — totuși, extrem de importante! — în care se desfășoară activitatea creatorilor. Ni se pare ciudat că un teatru consolidat pe ferme poziții programatice — un teatru pilduitor prin consecvența sa în fața principiilor de repertoriu ce și le-a propus (e vorba de Teatrul Mic) — nu a fost considerat ca atare în unele luări de cuvînt din „Luceafărul” și „Gazeta literară”. Fiecare din producțiile sale au fost acolo comentate disparat (multe au fost și ignorate, de cîtiva critici) și scoase dintr-un context ce justifică cu stringență înlăntuirea titlurilor. Echipa Teatrului Mic, preluînd un teatru ocolit de public, și-a construit un program de perspectivă pentru cîteva stagiuni: în primul an, *Oricît ar parea de ciudat* și *Doi pe-un balan-soar* s-au completat într-un armonios dialog pe tema comunicării și, respectiv, necomunicării între oameni în lumi cu structuri sociale diferite; alt dialog — cel peste timp, dintre Caragiale și Ionescu — a adus la rampă unul dintre cele mai interesante — și tocmai de aceea discutate — spectacole ale stagiunii trecute. Actuala stagiune s-a inaugurat cu *Jocul ielelor*, și nu e cazul să insistăm asupra inițiativei și valorii lucrării alese, nici asupra strălucirii spectacolului. Mult discutatul *Amooor!* — orice ar spune cei cărora le displace Schisgal — a fost introdus în repertoriu ca un deliberat pamflet polemic împotriva modelor și snobismelor intelectuale și continuă să-și justifice succesul cu această funcție. Recentele premiere — *Simple coincidențe*, *Incident la Vichy* — reprezintă categoria luării de poziție față de potențialul dramaturgiei originale și al literaturii occidentale de ultimă oră. Acele critici care au fost aduse, abuziv sau aluziv, teatrului au avut darul de a stîrni confuzii în rîndul publicului, dar și în rîndul celor ce caută un model de repertoriu bine gîndit. Dacă un teatru cu asemenea repertoriu este admonestat cu

atita înverșunare, ce mai înțeleg spectatori și oamenii de teatru, în ce privește criteriile judecării de valoare? A extrage din contextul pieselor jucate la Teatrul Mic numai *Amoor*! și a face din asta un cap de acuzație împotriva directorului și regizorului Radu Penciulescu, pe care Romulus Vulpescu îl invita atât de dur să-și revizuiască critic repertoriul, înseamnă, în fapt, a acorda mai multă importanță acestei „piesuțe“, decât spectacolelor cu *Jocul ielelor*, *Simple coincidențe* și *Incident la Vichy*.

* * *

Citind listele impunătoare de titluri și autori, recomandate de unii cronicari teatrelor, ne putem întreba, cu toată seriozitatea: se pot juca numai capodopere grave, tragedii, drame, piese de complexă dispută intelectuală, admitând, din sfera comicalului, numai anumite comedii satirice, și refuzând dreptul la reprezentare comediei de situații sau altor producții de calibru ușor? Cite piese clasice, mari, poate să reprezinte un teatru într-o stagiune — ținând seama de efortul deosebit pe care o bună montare o cere, de timpul de pregătire de care dispune un colectiv, de forțele fatalmente limitate ale trupei de actori, de capacitatea de producție a atelierelor?

Problema divertismentului de autentică valoare artistică este mult mai importantă decât pare, în perspectiva discuțiilor care s-au purtat pînă acum, pentru că pe direcția aceasta, a reprezentăției atractive, accesibile, aparent facile (dar numai aparent), se poate câștiga pentru teatru un public neantrenat, se pot cucerii categorii noi de spectatori, care nu au încă obișnuința teatrului, se poate lărgi și intensifica funcția educativ-populară a artei scenice. Să nu uităm că oameni de teatru din cei mai mari au investit tot atîta pasiune în spectacolul „ușor“, ca în montările de tragedie sau dramă. Stanislavski, în vodevil, pe care îl considera artă înaltă; Brecht, în spectacolul muzical; Joan Littlewood, la fel, în transpunerea formulelor de music-hall în teatru dramatic; Roger Planchon, în parodie, au știut să facă din divertisment un act artistic elevat, realizînd remarcabile momente de teatru popular și politic.

* * *

Totul depinde, în această privință, de *calitatea spectacolului* — și cu asta intrăm într-un alt capitol mare al dezbaterei despre repertoriu. Radu Popescu susține² că repertoriul „e un fenomen literar, nu e un fenomen teatral“ și că „...întocmirea repertoriului nu trebuie realizată prin unghiul de vedere și de deschidere al spectacolului, al scenei, și mai ales prin tendința intrinsecă a acestora spre succes“. Să lăsăm deoparte afirmația, cel puțin surprinzătoare, conform căreia repertoriul e un fenomen literar (deși nu întîlnim o asemenea preocupare în nici un fel de lucrare de teorie, istorie și critică a literaturii, și niciodată, nicăieri, în aria vieții literare, nu se discută despre repertoriu, cu toate că, dacă am împinge un asemenea raționament pînă la ultimele sale consecințe, am ajunge la concluzia că nici nu este nevoie de teatru și de spectacol, și că putem înlocui arta scenică, în întregul ei, cu antologii literare și liste de recomandări de lectură). Caragiale arăta — și oamenii de teatru nu uită cuvintele lui: „Teatrul în care actorii joacă bine, — acela este adevărat teatru, iar nu acela în care se joacă piese bune.“³ De asemenea reținem adagiul lui celebru și caustic: „Vai de Shakespeare și Molière căzuți pe mîini cum știu eu!“⁴; și, ca să nu lungim prea mult, reamintim alte adevăruri astfel formulate: „Teatrul, după părerea mea, nu e un gen de artă, ci o artă de sine stătătoare tot așa de deosebită de literatură în genere și în special de poezie, ca orișicare altă artă — de exemplu arhitectura...“⁵ „Faptul că unul din mijloacele de reprezentare este și vorbirea omenească, nu trebuie să facă a se lua teatrul ca un gen de literatură...“⁶ „Teatrul și Literatura sînt două arte cu totul deosebite și prin intenție și prin modul de manifestare al acesteia.“⁷

Să ne oprim, așadar, ceva mai mult asupra opoziției ireconciliabile pe care o creează, efectiv, cronicarul, între literatură și teatru, asimilînd activitatea teatrală cu tendința „intrinsecă“ (!) spre succes, se înțelege, ieftin. Oare cînd, unde, în ce fel s-a putut face teatru bun în absența literaturii bune? Cînd, unde, cum a izbutit literatura dramatică să se afirme pe scenă în lipsa spectacolului de calitate? Nu numai că nu există vreo opoziție între cei doi termeni despre care e vorba, dar ei nu pot exista în

² „Gazeta literară“, nr. 15/701 din 14 aprilie 1966.

³ „Ceva despre teatru“, „Epoca“, 13 decembrie 1896.

⁴ Ibidem.

⁵ „Oare teatrul este literatură?“, „Epoca“, 8 august 1897.

⁶, ⁷ Ibidem.

bune condiții, nu pot ajunge la o afirmare pleneră, unul fără sprijinul celuilalt. Dacă am aminti că foarte mulți oameni de teatru, printre care și dramaturgi, ca Brecht, au susținut că o piesă bună nu poate fi înțeleasă pe deplin decât într-o reprezentație bună, nu am face decât să repetăm un adevăr care a devenit de mult banal.

Argumente împotriva unor repertorii alcătuite numai pe baza criteriilor literare sînt foarte ușor de găsit, chiar în experiența teatrelor noastre. O serie de spectacole — mai noi sau mai vechi — au adus dovezi concrete în ceea ce privește lipsa de sens și de eficiență a acelor alegeri de repertoriu care nu se sprijină de la bun început pe o virtuală viziune contemporană în spectacol și pe forțe capabile să o concretizeze pe scenă fără pierderi. Repertoriul cel mai strălucit nu dă rezultate pozitive, din punctul de vedere al educației estetice a publicului, atunci cînd nu dă naștere unor spectacole de calitate.

Este de mirare că trebuie mereu să ne întoarcem la aceleași și aceleași probleme, că trebuie mereu să revenim asupra învechitei teze a primatului literaturii, pentru a afirma de fiecare dată un principiu din cele mai elementare ale esteticii teatrului actual: literatura dramatică fără o artă a spectacolului de nivelul ei nu își găsește ecoul cel mai fericit în public, arta spectacolului fără literatura de calitate nu mai este artă. Tot ce a fost și este teatru mare în secolul nostru s-a realizat, la noi și aiurea, fără nici un fel de concesiuni făcute succesului vulgar, prin întâlnirea unei anumite literaturi de valoare cu anumite concepții creatoare, regizorale, scenografice și de interpretare. Cehov a început să existe pentru public ca autor dramatic în momentul în care s-a întîlnit cu regia lui Stanislavski. *Cidul* lui Corneille și-a regăsit tinerețea pierdută cînd a fost redescoperit de Jean Vilar și Gérard Philippe. Shakespeare a reintrat în arena marilor performanțe teatrale datorită talentelor lui Peter Brook, Peter Hall, Franco Zeffirelli și, la noi, Liviu Ciulei și David Esrig. Repetînd aceste foarte cunoscute cazuri, aceste performanțe-model ale teatrului contemporan (citare și de Valentin Silvestru în articolul său despre repertoriul permanent), nu mai putem egaliza, nu mai putem pune pe același plan spectacole de calitate și montări fără valoare. *Tartuffe* — așa cum se joacă la Comedia Franceză și cum l-am văzut și noi nu de mult — nu constituie decât o reprezentație muzeală, și nu avem de ce să luptăm pentru realizarea unor asemenea montări; cu atît mai mult, nu avem de ce să cerem ca ele să fie păstrate. Teatrele nu se pot mulțumi să înșiruie în planurile lor titluri dintre cele mai impunătoare, ci trebuie să caute acele texte care le sînt apropiate, să se oprească la operele care pot să valorifice cel mai bine concepția estetică teatrală a ansamblului lor. Prin asemenea legături de fond între teatru și literatură se pot construi repertorii permanente, artisticește viabile, planuri de perspectivă care să însemne pentru teatru adevărate prilejuri de stimulare a talentului. De aceea, devine atît de necesară munca științifică, de studiu și documentare, în cadrul fiecărui teatru — muncă ce poate să familiarizeze din timp pe regizori, scenografi și interpreți cu anumite texte și, oferindu-le nenumărate puncte de sprijin pentru pregătirea viitoarelor montări, poate să creeze climatul în care viziunile noi, îndrăznețe, puternic impregnate de suflul actualității, să apară spontan și să se cristalizeze prin eforturi bine organizate.

* * *

A discuta despre repertoriu înseamnă, de fapt, a discuta despre teatrul românesc în ansamblul său, și a duce o astfel de discuție ignorînd realitatea — evidentă și de zeci de ori confirmată — a unei înfloritoare arte a spectacolului, existente în țara noastră, înseamnă a discuta în gol. După cum putem foarte ușor să ajungem la false „debateri“ — în fond, schimburi sterile de fraze — dacă nu ținem seama, cu riguroasă precizie, de realitățile concrete la care ne referim. Este foarte posibil ca grațioasele și amabilele trimiteri la Foșani, care s-au tipărit în „Gazeta literară“, să se fi ivit tocmai din necunoașterea sau neglijarea faptelor, din imprecizii și aproximații.

În discuțiile despre repertoriu purtate pînă acum s-au strecurat inexactități regretabile, datorită unei informații superficiale. Iată un exemplu: teatrul din Satu Mare joacă piesele *Scrisoarea pierdută* de Caragiale și *Pescărușul* de Cehov (prima, în reluare, după o premieră prezentată la sfîrșitul stagiunii trecute; a doua, în premieră). Se susține, în același timp, că Cehov și Caragiale nu sînt deloc reprezentați pe scenele noastre. Desigur că spectacolele unui teatru mic, aflat într-un oraș îndepărtat, și care joacă în limba maghiară, nu absolvă teatrele mari de obligația lor de a juca pe dramaturgii citați. Dar, în același timp, ignorarea realizărilor acestui colectiv, care, în condiții dificile, a avut curajul să meargă împotriva modei și să realizeze montări atît de impor-

tante, poate să descurajeze pe realizatori și să-i împingă spre concesi, atita vreme cît montările lor de ținută nu sînt nici măcar luate în seamă.

În atmosfera de imprecizie și confuzie, care se poate astfel crea, tonul dezbaterilor se degradează, intransigența este înlocuită cu muștruliuiala cazonă, studiul cedează pasul pornirilor subiective. Așa se face că, citite în continuare, multe din intervențiile care s-au publicat relativ recent — deci, atunci cînd situația repertoriilor se ameliorase, depășind dificultățile și slăbiciunile care se făcuseră observate la începutul stagiunii — dau impresia unui serios regres în viața noastră teatrală. Romulus Vulpescu vorbește despre comercializare, de parcă majoritatea teatrelor noastre ar fi ajuns să nege sensul artistic al spectacolului. Valeriu Ripeanu scrie despre „încurajarea nonvalorilor și a manufacturierilor”, Radu Popescu pretinde că toate repertoriile teatrelor din București sînt proaste — cu excepția repertoriului de la Teatrul Național (care, am văzut, are destule slăbiciuni). Din fericire, asemenea afirmații, care ar putea produce ușor impresia unei rapide și inexplicabile decăderi a teatrului românesc, în ansamblul său, sînt dezmințite, după cum am văzut, prin simpla citire a datelor și titlurilor reale. De altfel, au apărut și luări de cuvînt care atacă judicios problemele repertoriului (Andrei Băleanu — „Fără marel repertoriu, teatrul se devitalizează”, Valentin Silvestru — „Repertoriul permanent”, Lucian Giurchescu — „La concret”).

Împingînd însă mai departe elanurile retorice, unii cronicari își permit să se adreseze oamenilor de teatru pe un ton de arogantă dădăceală, pe care nu-l întîlnim în nici un alt domeniu al vieții artistice și culturale. S-a gîndit vreodată cineva să-i reproșeze lui Eugen Barbu că scrie despre Goethe și nu despre Cervantes sau Dante, așa cum face Romulus Vulpescu cînd, observînd concesiiv că Liviu Ciulci a hotărît să-l joace pe Büchner, se întreabă de ce nu se montează Marlowe? S-a întîmplat vreodată ca presa să atace vreun scriitor pentru ordinea în care apar volumele sale, imputîndu-i că nu a scris și nu a tipărit mai repede lucrările preferate de cronicari, așa cum au făcut unii gazetari, judecînd activitatea unor teatre numai în funcție de ultima premieră și cerînd o altă ordine a programului?

Este nevoie, într-adevăr, în ceea ce privește politica de repertoriu, de cea mai severă intransigență partinică, de un spirit de maximă severitate principială, dar această atitudine nu are nimic de-a face cu amestecul brutal în intimitatea actului de creație. De altfel, în mai toate intervențiile citate se strecoară aprecieri de un subiectivism evident. D. Săraru, R. Vulpescu, V. Ripeanu critică violent pe A. Storin, Șt. Berciu și Ionel Hristea, dar nu pomenesc — cînd este vorba despre repertoriul general al noilor lucrări dramatice — nici un cuvînt despre piesele lui Coman Șova și Ion Băieșu, pentru a căror montare unii dintre ei au luptat cu înfocare și care nu sînt cu nimic mai bune decît lucrările astăzi vehement atacate. Valeriu Ripeanu revine, după opt luni, să-și apere punctul de vedere expus în legătură cu ceea ce dînsul numește pătrunderea în teatru a obscurilor. Dar uită să-și amintească un fapt: printre cei pe care îi discutase se numărau și talente pe care este prematur să le condamnăm, atita timp cît scrierile lor nu au ajuns să fie publicate sau jucate. De ce reprezentarea piesei *Idolul și Ion Anapoda* este privită ca o sărbătoare, în timp ce noua versiune a *Insulei* e întîmpinată cu răceală disprețuitoare, iar *Capul de rățoi*, cu suspiciune? De ce, dacă nu pe temeiul unor arbitrarie și înguste ierarhii subiective?

Demonstrațiile pătimașe care deviază de la realitate, obiceiul de a da lecții tuturor, în orice problemă, nu folosesc nimănui. Restabilirea unui climat calm, propice dezbaterilor profesionale — climat, nu se știe de ce, atît de des tulburat în ultima vreme —, e indispensabil dinamicii dezvoltării. Cele mai aprinse înfruntări, cele mai energice desfășurări polemice sînt binevenite atunci cînd nu ies din granițele schimbului civilizat de opinii, ale respectului reciproc, și cînd nu fac loc afirmațiilor necontrolate, lipsite de răspundere.

Cînd asistăm la consolidarea și dezvoltarea unor teatre de înaltă ținută, de ce să ne irosim vremea și energia în hărțuiri mărunte, de ce să nu ne angajăm cu toată dăruirea în efortul general ascendent al teatrului românesc?



CRONICA DRAMATURGIEI ORIGINALE CONTEMPORANE

Incisivitatea, această „rara avis“

În peisajul dramaturgiei originale contemporane, satira este o componentă indispensabilă. Ani la rînd (fără excepții, pînă la *Mielul turbat*, semnificativ pentru exemplificarea virtuților satirei în condițiile societății socialiste, și, cu excepții, mult după data de naștere a piesei lui Baranga), teatrul autohton de azi a subestimat capacitățile educativ-artistice ale comediei satirice. Chiar atunci cînd risul își reclama imperios înscrisura în drepturile legale, dramaturgii alegeau adesea formele cele mai inofensive ale umorului; astfel s-a făcut că piața a fost copleșită — în diferite etape — de piese hazlii, născute pentru a fi uitate peste noapte, piesute pe care timpul le-a înghițit, cum era și firesc, fără remușcare, cu binecunoscuta-i plăcere de a devora orice creație cu prea ridicat coeficient de perisabilitate. Asistăm, în ultima vreme, la o înviorare a creației dramaturgilor noștri pe partitura — nu lipsită de dificultăți — a satirei. Și este firesc să fie așa. Arta noastră nouă nu este, și nu poate fi, inofensivă. Dimpotrivă, una din trăsăturile sale principale este și trebuie să fie combativitatea; angajat în lupta generală a poporului pentru construirea noii societăți, teatrul original contemporan — alături de toate celelalte arte — este chemat să contribuie plenar, eficient, la bătălia bunăstării morale și materiale.

Care ar fi „semnele“ care atestă înviorarea creației satirice a dramaturgilor noștri? Să enumerăm cîteva. După divagațiile (meșteșugite) care au urmat *Mielului turbat*, și după ani de promisiuni, Aurel Baranga reia, cu *Sfîntul Mitică Blajinu*, registrul grav al satirei. După contribuția importantă din ultimele două-trei stagiuni a unor dramaturgi ca Al. Mirodan, Teodor Mazilu, Sergiu Fărcășan, Al. Voitin, atras de fascinația comediei, prin *Tezaurul lui Justinian*, minuieste dezinvolt satira, pe un teren inedit, iar talentatul prozator satiric Ion Băieșu, debutînd în teatru, nu se mulțumește în *Ariciul de la „Dopul perfect“*, cu the ideea comediei de situații, ci apelează și la funcția ofensivă a risului. Avem, așadar, în față un panoramic (relativ) amplu al creației satirice originale. Deosebit de important mi se pare și faptul că reîmprospătarea vervei satirice a dramaturgilor poate fi corelată cu o anume deschidere a perspectivei în tematica abordată: într-un fel, se poate spune că obiectul satirei a evoluat de la genericul „cal de bătaie“ noțional — birocratismul — spre „birocratismul conștiinței“, transpunînd mai acuzat ținta ofensivei spre teritoriul abaterilor morale de la normele conviețuirii socialiste. În fond,

de la Maiakovski încoace, birocrății constituie personajele cele mai vehemente atacate de teatrul socialist. Pe plan etic, travestirea vechiului sub aparențele noului poate prileji dramaturgilor creații în care măsura caracterului contemporan al satirei să fie riguros relevantă. Anacronismul vechii morale, în contrast cu contextul general, dominant, al unei etici înaintate iese pregnant în evidență; astfel orientată (încă timid!), investigația dramaturgilor noștri este menită să înfățișeze scenic tocmai nuanțele particulare, specifice prezentului, ale luptei dintre vechi și nou: acelea din sfera luptei ideologice pentru generalizarea moralei socialiste.

Dintre nenumărate forme de exprimare ale comediei în literatura dramatică (să numărăm, totuși, citeva: comedii lirice, istorice, feerice, muzicale, bufe, eroice, tragice, vodeviluri etc., etc.), comedia satirică, în intenția de totdeauna — de demascare a unor forțe sau tendințe retrograde — se află pe poziții înaintate ca eficiență educativă-estetică. Desigur, împărțirile mecanice sînt — ca de obicei — puțin arbitrare, formele comicului se întrepătrund adesea, sau devin complementare, după cum însăși satira are atît de multe culori, atîtea tonuri și atîtea nuanțe. (Tradiția clasică stă, de altfel, și la baza diversității de gen a comediei actuale, în care întîlnim deopotrivă comedia satirică, vodevilul, comedia lirică — toate în serviciul acelorași finalități educative, cu mijloace specifice fiecărui gen, corespunzătoare cu gravitatea și importanța obiectivului pe care și-l fixează.) Satira face parte din avansaturile comediei, această constatare fiind de altfel veche de cînd există rîsul, cu alte cuvinte „de cînd lumea și pămîntul”. O găsim rostită foarte explicit în „Teatrul comic” al lui Goldoni: „Comedia a fost născocită pentru a îndrepta viciile și a ridiculiza moravurile urite; și cînd comediiile anticilor făceau lucrul acesta, întreg poporul era chemat să judece, pentru că vîzînd pe scenă copia unui caracter, fiecare descoperea ori în sine însuși, ori în altul, originalul. Cînd comediiile au devenit numai și numai bufonești, nimeni nu le mai lua în seamă, pentru că, sub pretextul de a stîrni rîsul, se îngăduiau cele mai grozave și sfîrșitoare bazaconii. Acum, cînd ne întoarcem să căutăm comediiile în *mare magnum* a naturii, oamenii se simt mișcați din adîncul inimii și, preluînd pasiunea sau caracterul reprezentat, știu să discearnă dacă pasiunea e bine susținută, dacă personajul, caracterul e bine condus și observat”. Acest cam lung citat sintetizează pe scurt și atitudinea estetică a dramaturgului față de oscilațiile calitative în mînuirea rîsului, învederate de dezvoltarea teatrului universal.

Tradiția realistă a comediei românești se confundă cu înseși izvoarele dramaturgiei noastre, urcă în timp pînă la cele mai vechi forme de teatru popular. Rîsul primilor noștri comedioграфи, cu seninătatea și naivitățile inerente pe care le degajă azi pie-sele unui Facca, C. Bălăcescu, sau V. Alecsandri, avea ținte satirice limpezi: fie boierimea cosmopolită, fie burghezia parvenită a vremii. Rîsul plin de minie al lui Caragiale, rezultat din confruntarea lucidă a aparențelor de cînte, democrație și patriotism ale claselor conducătoare cu esența lor, constînd din demagogie, minciună și ipocrizie, rămîne exemplar în dramaturgia noastră, pentru reliefaarea virtuților demascatoare ale satirei. După încă un salt în timp, comedia unor scriitori dintre cele două războaie mondiale — precum Liviu Rebreanu, Tudor Mușatescu, Victor Eftimiu, V. I. Popa, Gh. Ciprian, Mihail Sebastian, Al. Kirîțescu — a crescut, neîndoios, din revolta scriitorilor cinstiți ai vremii față de realitățile observate și s-a dezvoltat pe planuri variate, spre o diversitate de forme. Comedia realistă a anilor dintre cele două războaie mondiale a avut de înfruntat gustul pentru farsa gratuită, dovedindu-și trăinicia în confruntarea directă cu mostrele tipului boulevardier. În mod aproape definitoriu, comedia realistă a avut întotdeauna un puternic rol social-educativ, prin ridiculizarea a ceea ce se află în contradicție cu cerințele firești ale vieții, ale bunului-simț popular, cu idealul de viață al maselor populare.

Ce funcții specifice are satira în condițiile societății socialiste? Din capul locului trebuie subliniat faptul că poziția autorului nu se îndreaptă, ca în vechea comedie, împotriva bazelor societății, ci, dimpotrivă, actul satiric este menit să contribuie la progresul orînduirii sociale. Exprimînd idealul de viață al maselor populare, tirul satirei lui Caragiale era, în chip firesc, îndreptat direct (incisiv, cu nemaipomenită ferocitate) împotriva bazelor orînduirii capitaliste din țara noastră. Exprimînd de asemenea idealul de viață al maselor populare, tirul satirei contemporane este, la fel de firesc, îndreptat direct (ah, incisivitatea, această *rara avis*...) împotriva elementelor care dăunează sau frînează dezvoltarea firească a orînduirii socialiste și, implicit, contribuie deci — are datorita civică să contribuie — la consolidarea bazei sociale. Din această perspectivă ne apar limpede „semnificațiile” unor mici conflicte conjugale, unor mici defecte morale, care alimentează încă, uneori, inspirația dramaturgilor noștri în comedii ușoare, poate chiar foarte spumoase dar inofensive, cu caracter idilic. Din această perspectivă trebuie să

Șt. Ciubotărașu (Mitică Blajinu) și Marius Pepino (Anton P. Ionescu) în „Sfintul Mitică Blajinu” de A. Baranga — Teatrul „Lucia Sturdza Bujandru”



privim, în evoluția unui anume dramaturg, deosebiri de fond dintre — să zicem — *Ziariștii*, pe de o parte, și *Noaptea e un sfetnic bun*, pe de alta, dintre *Mielul turbat* sau *Sfintul Mitică Blajinu*, pe de o parte, și *Adam și Eva* sau *Fii cuminte, Cristofor !*, pe de alta. Peisajul nostru teatral reclamă diversitatea, toate aceste piese își justifică popularitatea de care s-au bucurat sau se bucură pe scenele noastre ; după cum mi se pare justificată — de pildă — și reprezentarea unei comedii de situații, precum *Ulise și coincidențele*, a cărei intrigă amoroasă, bazată, cum o spune și titlul, pe coincidențe și pe qui pro quo-uri, este condusă suficient de abil de autori — Mircea Șeptilici și Gh. Dumbrăveanu — pentru a ne sugera apropierea tematică și valorică de o piesă mai veche, ca *Rețeta fericirii* (aceasta din urmă cu plusuri și minusuri lirice). Nu împietăm asupra utilității comediilor ușoare în repertoriul teatrelor noastre (cu condiția fermă ca „spuma” să aibă cât de cât „acoperire” artistică) ; vrem doar să precizăm că scena contemporană reclamă imperios incisivitatea satirei, și că orice fel de comedie, cât de meșteșugit scrisă, nu poate suplini acest deziderat propriu unei arte militante cum este arta socialistă. Este mult mai ușor de făcut, desigur, o adaptare după Verneuil (să zicem după *La femme de ma vie*) decât de a surprinde în profunzime, și cu întreg arsenalul de semnificații, conflicte comice specifice zilelor noastre, de a descoperi aspecte tipic contemporane ale contradicției fundamentale dintre aparență și esență, în lupta dintre vechi și nou.

Dar arta noastră socialistă nu și-a creat niciodată o obișnuință din alegerea căilor facile de acces spre realitatea prezentului, și chiar atunci cînd — mai mult practic decât teoretic — a funcționat prejudecata că nu pot fi relevante fenomene sociale care se opun dezvoltării spre socialism fără a se aluneca în negativism, tot practica a

demonstrat că absența temporară a satirilor din preocupările dramaturgiei originale poate fi catalogată drept accident. O dramaturgie a actualității, pentru a relua părerea unui confrate, nu se poate constitui dacă una din muzele ei, comedia, aplică lovituri „adînci” cît mușcătura de purice. Risul militant poate lua ființă numai din atitudinea curajoasă și intransigentă a dramaturgului care, surprinzînd cauzele, originea și forma de manifestare a unui fenomen negativ, îi reflectă imaginea la microscopul satirei (conform esteticii maiakovskiene, și activității sale practice într-ale scrisului dramaturgic, „teatrul nu e o oglindă care reflectă, ci o lupă care mărește”), pentru a-l lovi în plin.

Salutăm, deci, cu sinceră satisfacție — pentru a reveni la repertoriul nostru actual — cele cîteva comedii satirice originale a căror premieră a avut loc în stagiunea aceasta sau la finele anului teatral trecut. Și în primul rînd, reîntoarcerea dramaturgului Aurel Baranga la filonul „de aur” al *Mielului turbat*. Eroul noii sale piese face parte din familia sufletească a lui Spiridon Biserică: se numește Mitică Blajinu și e un arhivar onest, modest și conștiincios. Arborele genealogic al ambilor are, de altfel, rădăcini solide în literatura noastră dramatică, dacă ar fi să numim doar cîteva predecesori: pe Chirică — blajinul „om cu mîrtoagă” —, pe Spirache — pașnicul, dar temerarul „navigator” al „Titanicului” —, pe Miroiu sau pe Andronic, pe Mitică Popescu sau pe Ion cel „anapoda”, fiecare cu nuanța sa foarte particulară. Blajinul erou al comediei lui Baranga își dovedește, pe parcursul acțiunii, fermitatea în dirza apărare a principiilor noii etici a muncii. Oponenții săi — Cavafii, Bontașii, Dumitreștii, Cristeștii de ieri — aduc în cadrul scenei o lume realmente ridicolă, tocmai pentru că acționează în serviciul unei cauze anacronice în condițiile realității prezente, încercînd să-și disimuleze struște hibe morale, căutînd zadarnic să-l convingă pe spectator, sau — și mai nostim — chiar să se autoconvingă de „corectitudinea” comportării lor sub aparențe inevitabil străvezii, oferind alteori certitudinea că, pur și simplu, nu au deloc conștiința adevăratelor proporții ale incorectitudinii lor. Ion Cristea este un demagog cu inabile tentative de a ascunde falsul situației în care se află — funcția de prestigiu obținută prin cine știe ce mijloace, în nici un caz prin muncă — sub platoșa imberbă a unui retorism găunos; Anton P. Ionescu este un funcționar de tip vechi (citește *anacronic*), totalmente depășit, în munca sectorului de cadre; Florin Colibaș este specimenul slugărniceii în stare pură față de șefi (cu corespondențe reale în viața de toate zilele); „nedumeritul” Vasile Vasile își poartă senin și parazită incompetența, din slujbă în slujbă; inginerul Adrian Mateescu este gata oricînd de „sacrificii”: nu mai are timp și loc pentru muncă din cauza permanenței deplasărilor „în interes de serviciu” peste hotare. Și așa mai departe.

Împotriva acestei faune, Baranga, prin Mitică cel blajin și Adela cea blajină, pornește acțiunea demascării. Baranga are un „ochi” pertinent, o remarcabilă perspectivă comică (vădită de *toate* piesele sale) în conducerea acțiunii, și, din acest punct de vedere, comedia sa se structurează ca atare, fără dificultăți și fără dubii. Ceea ce îl împiedică însă pe dramaturg să se ridice la ștacheta de exigență și eficiență din *Mielul turbat* este, îndeosebi, pretextul acțiunii. Intriga piesei nu este ferită de întorsături ieftin senzationale, de complicații gratuite, de artificii care se răzbuună pînă la a refuza spectatorului iluzia realului. Pe bună dreptate se poate reproșa faptul că farsa pusă la cale de cei doi funcționari blajini depășește limitele credibilului (Mitică convinge, fără nici o dificultate, întreaga faună a negativilor că ... a predat, unei puteri străine, arhiva de care răspundea). Indirect, această exagerare făcînd măsură a fabulei transformă personajele negative *in corpore* într-un grup de găgăuți reduși mintal (ceea ce nu cred că a fost în intenția autorului, pentru că atunci însăși bătlia lui Mitică trebuia să aibă alură și impulsuri donchișotesti, și mi se pare inutil de demonstrat că dramaturgul n-a putut avea în nici un caz o astfel de intenție programatică). Desigur, Baranga folosește și el lupa, pentru ca, vîzînd mai bine, să lovească mai bine. Exagerarea defectelor de caracter la personajele negative este, de altfel, convingătoare pentru reușita demascării lor. Dar exagerarea conștiință a pretextului dramatic, dincolo de limitele firescului, spre senzaționalul facil, anulează mult din eficiența radiografiei tipologice întreprinse. Nu are, desigur, nici o rațiune să ținem riguros evidența numerică a personajelor pozitive și negative într-o comedie satirică, condiționînd valoarea textului de prezența sau absența primilor. Depinde de îndeminarea scriitorului, de inspirația lui — în ultimă instanță, de talentul și măiestria lui — dacă satira constructivă, proprie societății în care trăim, se obține cu sau fără personaje pozitive. Este o aberație, cred, să incriminăm un text satiric pentru că n-ar avea un erou exemplar. Cert însă, în creația satirică a lui Baranga prezența personajului pozitiv (central!) este de bun augur, reușește să precizeze limpede, cu umor, incisivitatea actului critic întreprins de dramaturg împotriva exponenților vechii morale.

În *Mielul turbat*, Baranga aflase o excelentă modalitate de a sugera climatul social în care își desfășoară „activitatea” principalele personaje negative. Ca un clopot de sticlă, nevăzut, pericolul amenințătorului raid sufocă, paralizează parcă istețimea unei canalii descurcărețe, cum este Cavafu, sau mișcările îndelung reglate spre coșul de hîrtii ale birocratului prin excelență Toma Dumitrescu; inventivul Bontaș, descoperitorul „primului perpetuum mobile ideal”, calcă, sub amenințarea gogoliană, și mai apăsător în străchini, în timp ce tipicul gură-cască Cristescu se pierde de tot cu firea sub imperiul friorii. Raidul-anchetă anunțat cu surle și trîmbițe, urmărit cu stegulețe pe harta orașului de către toți acești indivizi panicați, va întârzia să sosească pînă după terminarea piesei, dar are un puternic efect dizolvant în torpilarea clicii negativilor; raidul atîrnă ca o sabie a lui Damocles peste fauna personajelor lui Baranga și semnificațiile sale conțin limpede ideea unei vigilențe permanente, gata oricînd să împiedice săvîrșirea nedreptăților și abuzurilor în societatea noastră. În *Sfîntul Mitică Blajinu*, condiționarea socială este palidă, satira nu-și exercită funcțiile specifice prezentului socialist. E drept: eroii negativi, condamnați pe plan moral, sînt înlăturați cu hotărîre, asemenea personaje reziduale nu au ce să caute în viața noastră. Există și în această comedie o sabie a lui Damocles — dar cam cu două tăișuri — deasupra capetelor incriminaților: în afară de frica lor nefirească în fața... teroristului Mitică, ei simt clătinarea propriilor scaune la fiecare adiere de remaniere a posturilor ierarhice superioare. Oricum însă, simbolul raidului era mult mai eficient, pentru că, pe lingă că ilustra mai limpede ideea „controlului social”, avea și pregnantă funcție dramatică în desfășurarea conflictului. Dez-nodămîntul-surpriză din *Sfîntul Mitică Blajinu* (însuși Mitică este numit în postul superior și începe, firesc, să facă imperioasa curățenie generală a uscăturilor morale) este tipic *deus-ex-machina*, se petrece în culise și, prin forța lucrurilor, are mai mică putere de convingere.

De la stînga la dreapta : Toma Caragiu (Ion Cristea), George Oancea (Adrian Mateescu), Paul Sava (Florin Colibaș) și Marcela Rusu (Adela Cosimbescu) în „*Sfîntul Mitică Blajinu*” de A. Baranga — Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”



Apropierele repetate pe care simțim nevoia să le facem între cei doi poli ai satirei în creația lui Aurel Baranga (*Mielul turbat* și *Sfintul Mitică Blajinu*) nu trebuie interpretate în nici un caz drept tentative de a raporta orice, oricând și oricum, la „patul procustian” al mielului turbat. Cu atât mai mult cu cât dramaturgul a făcut în timp un substanțial progres în ceea ce privește măiestria compozițională, fapt dovedit chiar de unele piese intermediare, cu mai puțin pronunțat caracter etic ofensiv. Referindu-ne însă foarte strict la modul în care creația dramaturgului poate exemplifica mai bine funcția specifică a satirei în societatea socialistă, trebuie din nou să ne întoarcem la *Mielul turbat*. Cheia franceză, pentru care se desfășoară toată bătaia lui Spiridon Biserică, a fost considerată, încă de la premiera piesei, drept o premisă minoră, un pretext subțirel pentru declanșarea conflictului. Iată însă că anii au trecut și cheia franceză nu s-a uzat deloc, desurubează (mai bine parcă decât atunci) mecanismul birocratic, pînă la ultima componentă. În *Sfintul Mitică Blajinu*, „cheia franceză” mi se pare, din capul locului, ruginită. Pe drept cuvînt, ne putem pune unele întrebări, din momentul în care aflăm că ofensiva lui Mitică este declanșată — după douăzeci de ani (!) de tăceri și refulări, sinonime cu o adaptare — de pensionarea sa și de îndepărtarea unei colege de birou. Este, desigur, un frumos gest uman din partea lui Mitică, pe care îl receptăm cu emoție și cu satisfacție civică, dar nu putem uita că Spiridon Biserică s-a bătut cu întreaga liotă a birocratilor, nu pentru un caz, ci pentru o idee. Dacă în satira lui Baranga s-ar fi materializat convingător ideea posibilă (schităată doar vag în text, și mai mult presupusă) că personajul central evoluează de la lupta pentru „perfecționarea tehnică”, la bătaia pentru „perfecționarea morală”, ne-am fi scos, bucu-roși, pălăria. Dacă...

* * *

Alte comedii din repertoriul curent al teatrelor noastre, în care regăsim realități directe și imediate, lărgesc aria investigației satirice spre noi obiective, cu alte finalități.

În *Tezaurul lui Justinian*, dramaturgul Al. Voitin nu este un „înverșunat”, satira are alte tonalități, mai apropiate de timbrul ironiei, cu acuzațe trimiteri spre farsă; în schimb, investigația critică nu se oprește la suprafață, ci forează zone de adîncime ale comportamentului etic, prin aceasta răspunzînd unor comandamente specifice satirei în condițiile societății socialiste. Poate că în veșmîntul unei glume moralizatoare, gravitatea satirei se diluează și, uneori, se pierde. Tirul dramaturgului nimereste totuși la țintă, și cel puțin citeva din obiectivele urmărite (și atinse) sînt demne de ironia autorului, satira avînd în vedere reprobabile anacronisme etice. Goana absurdă după înavuțire nemuncită, absurditatea unor ființe fără adevărate idealuri etice, care, în căutarea febrilă a unei moșteniri inexistente, își etalează ridicolul unei mentalități perimate, contravin flagrant normelor de conviețuire ale societății în care trăim. Dramaturgul evidențiază limpede în ce constă esența suficienței personajelor satirizate; este vorba, neîndoios, de o anume incapacitate a eroilor săi (și ne referim îndeosebi la ingeniosul „monstru pe anvelope”, Justin Justinian Ionescu, și la mama sa, cu veleități de Cleopatră) de a înțelege sensurile vieții contemporane. Satira operează în aceste cazuri cu eficiență, dărîmă mituri și iluzii deșarte; nimeni în societatea noastră de azi, nouă din temelii, nu poate trăi cu adevărat (prin aceasta înțelegem cel puțin a ține pasul cu vremea — condiție elementară — dacă nu și ceva mai mult: a aduce o contribuție, pe măsura posibilităților, la progresul societății) dacă a rămas la mentalitatea de acum trei decenii. Există un adevăr tragic în această contradicție, dar comedia este foarte propice pentru a-l evidenția. („Numai prin bufonerie, comedia poate ataca unele subiecte debordante de tristețe, ca acela al lui Georges Dandin” — spunea Lanson, referitor la comedia lui Molière, și, deși citatul nu este foarte propriu discuției noastre în momentul de față, îl păstrăm pentru că o legătură tot are el.)

În persoana și filozofia de viață a savantului (cam decrepit) Bogdănescu-Pentapolis, dramaturgul Al. Voitin sintetizează o altă mentalitate anacronică, condamnînd-o cu ironie de pe pozițiile unei etici superioare. Teoria acestuia despre „farmecul social” (un factor cu foarte multe componente: *exempli gratia* — funcție, remunerație, titluri, lucrări, drepturi de autor, vilă, mașină, misiuni în străinătate), despre avantajele decisive ale acestui factor social „nou”, dar în fond rezultat al unei concepții prăfuite, perimate, despre lume și viață, este exprimată de dramaturg cu umor și subtilă ironie, astfel încît efectul critic este cel scontat. Dacă ar fi numai aceste exemple și ne putem da cu ușurință seama că investigația satirică a scriitorului nu se oprește la suprafața lucrurilor.

Abordînd temerar teritoriile comediei (după un „rodaj” în dramă, cu rezultate dintre cele mai bune, și ne gîndim îndeosebi la *Oameni care tac*), Al Voitin își vădește



Silvia Dumitrescu (Cleo) și Gr. Vasiliu-Birlic (Bogdănescu-Pentapolis) în „Tezaurul lui Justinian” de Al. Voitin — Teatrul Național „I. L. Caragiale”

de la prima tentativă condeii vii și spiritual. Confirmarea s-a și produs în noua sa comedie, *Anonime*, publicată de curind în această revistă, crochiurile personajelor sale (după Pentapolis, Cleo, Justin — Scăpărici, Păpușica, Șefulică) dovedindu-se, în majoritate, atractive. *Tezaurul lui Justinian* nu este însă o piesă „cu mari pretenții”. Intriga este agrementată cu facilități, personajele pozitive sînt șterse, deznodămîntul (stil „pupat Piața Independenței”) edulcorează satira, idilizează conflictul. După cum se definesc personajele în decursul intrigii, am fi simțit, parcă, nevoia unei atitudini incisive, cel puțin în final, concludiv.

Debutul dramatic al lui Ion Băieșu cu *Ariciul de la „Dopul perfect”* conține promisiuni certe, dincolo de toate inegalitățile acestui text, care a văzut lumina tiparului și a rampei la cîțiva ani după ce a fost elaborat. Talentat prozator satiric și la fel de înzestrat gazetar, Băieșu a fost atras de zîmbetul Thaliei, și el, asemenea unor alți confrăți, cu ani mai mulți sau mai puțini în urmă. Guzgănici, responsabilul unității nr. 2 a Cooperativei „Dopul perfect”, își face parcă un titlu de glorie din suficiența lui, se simte bine ca personaj negativ („Știți, eu aș dori să rămîn negativ”, spune el autorului cînd i se oferă, în epilog, posibilitatea reabilitării) și acționează ca atare — în relațiile cu membrii familiei sale (mama, unchiul din partea mamei, unchiul din partea tatii, nepotul I, nepotul II, nepotul III, angajați cu toții în aceeași întreprindere), în discuțiile

cu inspectorul de la Centrală sau în scenele conjugale... cu „secretara”. Hiperbola împinge personajele și mersul acțiunii în domeniul absurdului, absurditatea concepției de viață a unui tip ca Guzgănici se traduce prin grotesc.

Din păcate însă, satira nu-și atinge decît în mică măsură scopul (în demascarea „familiei”, și în alte mărunte intervenții critice), pentru că însăși tratarea este minoră, cu semnificații perisabile. Viața a demonstrat că există căi mult mai eficiente de îndreptare a lipsurilor decît cele preconizate de dramaturg. Băieșu a rămas la stadiul „gazelor de perete”, închipuind un arci simbolic care tulbură odihna lumii de guzgăni aduse în scenă de dramaturg. Anacronismul se răzbună, și piesa, pe lîngă alte inegalități, se vedește și în momentul primei reprezentări. (Felurite circumstanțe l-au „ajutat” să realizeze și această anacronism, dintre ele, cea mai importantă fiind, desigur, reprezentarea piesei, după cîtiva ani de la elaborare, a piesei, care, în momentul scrierii, poate că nu avea o oarecare actualitate; oricum, din moment ce viața însăși a trecut pe linie moartă solutiivă dramaturgului, înseamnă că raza de actualitate a piesei a fost excesiv de scurtă.) Ceea ce mi se pare important de subliniat, cu tot riscul paradoxului, sînt perspectivele reale de dramaturg satiric pe care Ion Băieșu le învederează, chiar și prin această piesă inegală, care, prin forța lucrurilor, s-a născut, în bună măsură, sacrificată.

Comun celor mai bune încercări ale satirei noastre socialiste, afirmate de la *Mielul turbat* încoace, este tonul stenic, optimist, menit să evidențieze pregnant caracterul constructiv al satirei în condițiile societății socialiste. Am reținut, dintr-o întîmplătoare lectură recentă, considerațiile unui om de știință englez, Syndeham, scrise cu trei secole în urmă: „Sosirea unui circ într-un oraș înseamnă pentru sănătatea locuitorilor mai mult decît sosirea a zeci de catiri încărcăți cu medicamente.” Cu alte cuvinte: vin tonic sau ris tonic? Și eu cred, deși stimez medicina, în virtuțile curative ale risului tonic.

DE LA TEXT LA SPECTACOL

Într-un „dialog la mică distanță”, publicat în caietul-program al Teatrului „Lucia Sturza Bulandra” pentru spectacolul *Sfîntul Mitică Blajinu**, dramaturgul Aurel Baranga se întreține spiritual cu regizorul Aurel Baranga. Sînt rostite, în acest plăcut monolog dialogat, adevăruri despre teatru. Îndesebi, cîteva din considerațiile teoretice ale autorului despre regie sînt demne de reținut. În ceea ce privește rolul regizorului în montarea unui text, reținem, spre exemplu, pledoaria dramaturgului pentru o regie funcțională în relația text-spectacol: „O colaborare rodnică, în spiritul piesei, cu o contribuție esențială de fantezie și gust a regizorului, căruia îi cer toate inițiativele, cu o singură excepție — să nu fie văzut în spectacol... Regia e ca inima. Să stea în piept, dar să nu-i simți prezența”... În ceea ce privește păcatul naturalismului, reținem verva ironistului: „Un *Hamlet*, în care Hamlet ar fi realmente ucis, iată un țel regizoral demn de stimă. S-ar juca seară de seară în colaborare cu morgia și ar fi sublim”. În ceea ce privește pericolul neoexpresionismului, reținem, de asemenea, una din constatări: „Naturalismul transformă ființa umană într-un monstru, prin hipertrofiere; expresionismul, într-o umbră, prin devitalizare”.

Am reprodus toate aceste juste păreri teoretice despre teatru, pentru a sublinia că numai bunele intenții sînt insuficiente azi (și nu numai azi) pentru o valorificare scenică adecvată a unui text dramatic. Regia modernă a atins un stadiu de profesionalizare care nu mai poate face casă bună cu diletantismul; mai ales pentru realizarea dezideratului suprem, acela al regiei funcționale („atîta regie cît cere textul” — cum spune Baranga), se cere din partea regizorului o ireproșabilă cunoaștere a legilor scenei. Zădarnic încercăm să construim, cu cele mai bune intenții, dacă nu știm cum se prepară mortarul. Zădarnic încercăm cea mai simplă operație chirurgicală dacă nu știm cum se minuieste bisturiul (chiar Baranga ne avertizează: „un regizor e un chirurg: ține în mîinile lui viața personajelor, a piesei”); inutil de adăugat că vremea vrăcilor a trecut de mult. Avem toată încrederea în fantezia și inventivitatea dramaturgului, poetului, fabulistului, gazetarului, medicului, regizorului Aurel Baranga; condiția aproape singulară care se impunea însă la debutul său în direcția de scenă a unui spectacol tea-

* Regia: A. Baranga. Decoruri și costume: Dan Nemțeanu. Distribuția: Ștefan Ciubotărașu (Mitică Blajinu); George Stîlu (Gică Balaban); Vasile Florescu (Gh. Mitrofan); Rodica Suciu (Geta Tudorică); Marcela Rusu (Adela Cosimbescu); Evelyn Grui (Froşa); George Oancea și Aurel Cioranu (Adrian Mateescu); Octavian Cotescu și Dan Dainian (Vasile Vasile); Rodica Tapalagă (Doina Boboc); Toma Caragiu (Ion Cristea); Paul Sava (Florin Colibaș); Marius Pepino (Anton P. Ionescu); Mariela Petrescu și Maria Pricop (O secretară).

tral (experiența sa bogată de autor dramatic, de om de teatru, constituie un *atu* deosebit de prețios în această tentativă regizorală) era un efort spre însușirea unor elemente indispensabile științei și artei regizorale.

Spectacolul cu *Sfântul Mitică Blajinu* de pe scena Teatrului „Lucia Sturdza Buiandru” ne face să credem că dramaturgul a neglijat importanța acestui efort, subestimând atribuțiile regizorului, reducându-le la o simplă ilustrare. (Pare paradoxal, din moment ce crezul artistic, buna sa intenție erau cu totul altele: „deși jucăm teatru, e momentul să ne convingem, la toate compartimentele, că teatrul nu e un joc.”) Da. Regia e ca inima, trebuie să stea în piept, să n-o simți, pentru că, altfel, e cord. Dar ce ne facem dacă nu simțim bătaia în piept? Dacă nu se face simțită ideea directoare a montării, care e atâtea relief artistic pe scenă substanței satirice din text? Baranga are un simț, intuitiv, pe care-l demonstrează plenar

62VE 7



Scenă din „Ariciul de la „Dopul perfect” de Ion Băieșu. În centru: Dem Rădulescu (Guzgănici) — Teatrul „Barbu Delavrancea”

în fiecare piesă a sa : aproape fără excepții, în montări foarte diferite stilistic (în măsură în care au fost semnate de personalități cu temperament artistic foarte diferit — Sică Alexandrescu, Dinu Cernescu, Valeriu Moisescu și mulți alții, cam la toate teatrele din țară), piesele sale s-au dovedit, indiferent de valoare, proprii reprezentației, abile în captarea adeziunii publice. Este însă o mare diferență între simțul scenic dovedit de text și simțul scenic necesar... pe scenă.

Avem convingerea că valorificarea regizorală a piesei se înscrie sub nivelul mediu al artei spectacolului original contemporan și, oricum, sub nivelul *tuturor* montărilor bucareștene cu alte piese (multe din ele mai sărace în substanță) din repertoriul Baranga. Aceasta nu înseamnă că spectacolul de pe scena Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra” este lipsit de interes. Are câteva reale puncte de atracție, printre care adevăratele recitaluri actoricești pe partituri solistice. Excelează Toma Caragiu, în caricatura revelatoare pe care o face demagogului Cristea, cu o ironie subtilă, cu mijloace de expresie îndeminate alese, de la ritmul vorbirii și pînă la plastica de ansamblu, surprinzînd cu aplomb și foarte inspirat datele găunoșeniei morale a personajului ; „ticurile de gîndire” ale acestuia sînt adevărate întreruperi de curent electric. Îl secondează cu contribuții originale Octavian Cotescu și Dan Damian (în rolul nedumeritului și nocivului Vasile Vasile, realizat în versiuni și cu efecte diferite, ambele izbutite), Marius Pepino (cu mult haz în înfățișarea unui birocrat „evoluat”, cum este Anton P. Ionescu), Rodica Tapalagă (explozie de talent în rolul decorativ al Doinei Boboc), Paul Sava (Florin Colibaș, subalternul ideal) sau — în mai mică măsură — Gh. Oancea (Adrian Mateescu, inginerul „umbat”). În general, personajele negative au mai mult relief scenic, relațiile dintre ele sînt îndrumate mai aplicat, deși — repet — actorii se împun în primul rînd ca soliști. Orchestra cîntă însă adesea „de capul ei”, absența dirijorului (nu poate fi vorba de prezența discretă, și deci eficientă, a acestuia, pentru că atunci montarea ar avea unitate) se face adesea simțită. Pînă în amănunt, la mișcarea monotonă și monocromă a personajelor în scenă.

În rolul lui Mitică Blajinu, popularul actor Ștefan Ciubotărașu are și el partitură de solist, și o parcurge cu recunoscuta-i și pe drept cuvînt apreciată forță de expresie. Îndeosebi, adevăratul fond uman al „sfîntului” titular este sondat cu mare grijă pentru evidențierea corespunzătoare a însușirilor sale morale. Personal, nu cred însă că distribuirea sa în acest rol este cea potrivită, din simplul motiv că nu mi-l pot nici-decum imagina (și spectacolul dovedește aceasta) în ipostaza de spion diversionist, mai ales fără o îndrumare regizorală în consecință. Cu totul altfel se petrec lucrurile cu Marcela Rusu, care găsește prilej de desfășurare pleneră a talentului său complex, mai ales în ipostaza hazlie, de „complice teroristă”, a Adelei. Despre celelalte interpretări (George Știlu, Vasile Florescu, Rodica Suci, Evelyn Gruia etc.), cît și despre alte capitole ale montării, nu se pot spune prea multe lucruri, nici bune, nici rele, sînt (excepție făcînd decorul, nu numai corespunzător, dar și ingenios al lui Dan Nemțeanu) în ton cu montarea : șterse.

Cu *Tezaurul lui Justinian*** și *Ariciul de la „Dopul perfect”**** se întîmplă, pe scenă, altceva. Poate să surprindă faptul că regizorul Mihai Berechet (care semnează amîndouă spectacolele, primul pe scena Naționalului, al doilea la Teatrul „Barbu Delavrancea”) își descoperă veleitățile de regizor satiric după experiențe scenice totalmente diferite. Poate să surprindă, de asemenea, faptul că gustul său estetic, cu un rafinament anume, se metamorfează dintr-o dată, în două montări consecutive, spre parodie și grotesc. Întîmplare ? Premeditare ? Cert este că regizorul își dovedește oarecare înclinație spre comedie, pe care n-a sîns-o pînă acum la ivală. În *Tezaurul lui Justinian*, formula de spectacol evidențiază absurdul personajelor, tocmai prin utilizarea preponderentă a elementelor de teatru absurd. În *Ariciul...*, Mihai Berechet, tentat de grotescul situațiilor din text, dovedește vervă în aflarea multor altor momente grotești.

** Teatrul Național „I. L. Caragiale” : TEZAURUL LUI JUSTINIAN de Al. Voitin.

Regia : Mihai Berechet. Decoruri : Gh. Bedros. Costume : Mihai Berechet. Distribuția : Gr. Vasiliu-Birlic (Bogdănescu-Pentapolis) ; Silvia Dumitrescu-Timică (Cleo) ; Dem. Rădulescu (Justin) ; Coca Andronescu și Ilina Tomoroveanu (Livia) ; Mihai Fotino și Gh. Popovici-Poenaru (Radu Neacșu) ; Didona Popescu și Alexandra Polizu (Mimi)

*** Teatrul „Barbu Delavrancea” : ARICIUL DE LA „DOPUL PERFECT” de Ion Băieșu.

Regia : Mihai Berechet. Decoruri : arh. Vladimir Popov. Costume : Gabriela Nazarie. Distribuția : Dem. Rădulescu și Marius Marinescu (Guzgănici) ; Constantin Răschitor (Corespondentul voluntar și Autorul ; Traian Pârșu (Controlorul de calitate) ; Maria Burbea (Mama) ; Marius Bușulescu (Unchiul din partea mamei) ; Dominic Stanca (Unchiul din partea tatii) ; Adrian Petrache (Nepotul I) ; Const. Prișcoveanu (Nepotul II) ; Daniel Constantin (Nepotul III) ; Andreea Năstăsescu (Secretara lui Guzgănici) ; Ion Nicu (Inspectorul de la Centrală) ; Eugen Petrescu (Plătici) ; Gh. Mihalache (Portarul) ; Dimitrie Dunca (Tolfini) ; Lucretia Racoviță (Rafistolina) ; Vasile Dinescu (Paznicul I) ; Costin Popescu (Paznicul II) ; Romulus Bărbulescu (Groparul) ; Aurel Tunsoiu (Ștefan).

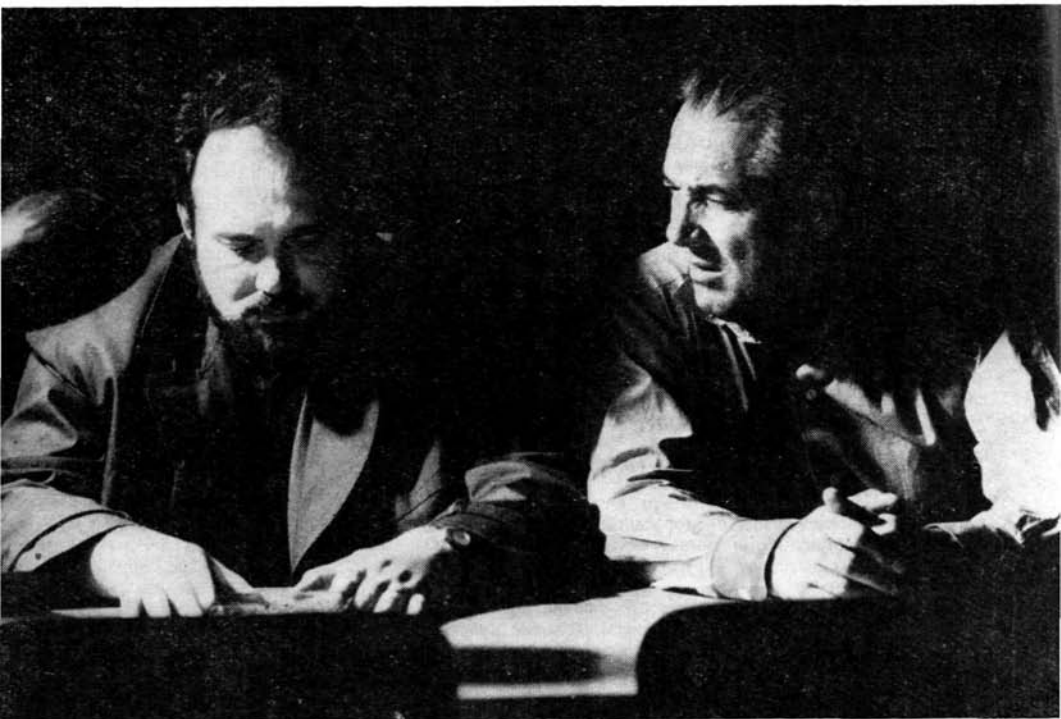
În ambele cazuri însă, regizorul supralicitează. Să fie la mijloc o neîncercare în forța satirei din cele două piese alese pentru a fi reprezentate? Prin supralicitețarea efectelor regizorale (într-un fel, sinonimă cu subestimarea textului), Mihai Berechet se împartează însă, copios, de intențiile originare. Aceste îndepărtări, distanțele obținute, nu sînt în favoarea montărilor. Dimpotrivă. În *Tezaurul lui Justinian*, nucleul satiric al piesei este greu descifrabil sub avalanșa momentelor adăugate, unele cu haz, dar de o calitate și un gust foarte îndoielnic (cum ar fi parodia gratuită a *Umbrelor din Cherbouurg*, sau „parafrazarea” după Brecht). Se spune că scopul scuză mijloacele. Dar strădania regizorului Berechet a fost îndreptată, oare, spre potențarea satirei? Mai curînd spre obținerea risului cu orice preț. De la ideea ingenioasă de decor (Gh. Bedros), care consacră drept locuri de acțiune două scări plasate în diferite puncte ale scenei (pe care personajele se cocoată alternativ pentru a-și spune sau a-și cînta replicile), și pînă la atmosfera „de groază”, putem constata că spiritul montării se îndepărtează de spiritul textului, în loc să facă, cum era firesc și necesar, corp comun, să urmeze datele comice inițiale.

Stimulat, parcă, de priza obținută cu astfel de procedee, regizorul „se desfășoară” și mai vehement în *Ariciul de la „Dopul perfect”*. Efectul este, în acest caz, și mai negativ. Obiectul satirei — care, cum am văzut, era destul de mărunț, minimalizat încă din text — se pierde cu desăvîrșire prin încărcarea spectacolului cu fel de fel de adaosuri baroce, multe de un gust vulgar. Și aici, regizorul supralicitează, ajungînd la un moment dat să polemizeze pînă și cu Shakespeare (în scena groparului), în loc să polemizeze cu tarele de caracter ale lui Guzgănici. Uităm aproape cu desăvîrșire în timpul spectacolului că în această piesă autorul încearcă, prin modalități alegorice, să stimuleze opinia publică în condamnarea venalului și iresponsabilului responsabil al cooperativei „Dopul perfect”, preocupat, în toată goana furibundă după ariciul simbolic, nu de înlăturarea cauzelor rebuturilor și a proastei organizări, ci de acoperirea și mușamalizarea lipsurilor. În schimb, receptăm o permanentă supraalegorizare a simbolurilor piesei, asistăm la un spectacol zgomotos, în care ajung în prim-plan acțiuni minore și totalmente secundare (păzirea ariciului cu tunul), vulgarizările textului pătrund viguros pe scenă, personajele ajung să traducă ad-literam metaforele textului (secretara-panteră, funcționarul-motan etc.); în text, scena cu cei doi îmblînzitori de circ conținea anumite idei satirice, hazlii, în spectacol se pierd toate aluziile la „îmblînzirea guzganilor”, sub avalanșa pocnetelor de bici și în ritmul precipitat al rostirii replicilor lui Tolfini și Rafistolina. Nici în scenele „familiuței”, spectacolul nu evită momentele tipic gratuite. Desigur, nu grotescul în sine este supărător. În filmele lui Alexandrov vacile se pudrează, un birocrat (à propos de telefonul lui Guzgănici) vorbește la telefon cu birjarul aflat la doi pași de el. În comedie și satiră, fantasticul constituie, de fapt, prin *reductio ad absurdum*, o demonstrație a ideii autorului. Cu condiția să nu fie reduse la absurd tocmai ideile autorului!

Ambele montări, datorate lui Mihai Berechet, beneficiază de aportul unuia dintre cele mai viguroase talente comice ale noii generații, Dem. Rădulescu. În rolul mai redus al lui Justin, sau într-aceia „totalitar” al lui Guzgănici, actorul face dovada unui tonus umoristic permanent ridicat, improvizațiile sale (spre deosebire de ale regizorului) nu sînt prea departe de trunchii și îi oferă prilejul unor variate ipostaze comice. Despre pericolele repetării, la un actor atît de înzestrat și enorm solicitat în ultima vreme, au scris alții. Atît în *Tezaurul lui Justinian*, cît și în *Ariciul de la „Dopul perfect”*, distribuția cuprinde alți buni actori de comedie ai scenei românești. Astfel, Gr. Vasiliu-Birlic joacă cu haz ramolismul și amneziile savantului distrat Pentapolis; Silvia Dumitrescu-Timică impune prestant, cu trănicie de monument, prostia lui Cleo; Mihai Fotino și Coca Andronescu se stimulează reciproc în duetele lor parodistice; Didona Popescu este o apariție extravagantă, cum o cerea rolul. De asemenea, Andreea Năstăsescu (secretara lui Guzgănici), Dumitru Dunea (Tolfini), Constantin Rășchitor (correspondentul voluntar, care, printr-o idee bună de spectacol, joacă și rolul Autorului), Romulus Bărbulescu (groparul) sînt numai cîțiva dintre actorii de talent atrași în odiseea ariciului. Din păcate, adeseori, jocul lor este împins fără măsură, cu premeditare, spre excese.

Oricît ar părea de nefiresc, comedii satirice ale stagiunii curente sînt valorificate scenic (fără excepții) sub nivelul textelor respective. Bunele spectacole românești cu comedii satirice clasice sau contemporane au intrat în tradiție. Prezentul obligă la mai mult. Funcția educativ-estetică a satirei în societatea noastră nu poate fi lipsită de argumentele decise ale spectacolului.

„Simple coincidențe“ sau mai mult decât atât...?



George Constantin (Emil Vlăsceanu) și Ion Manta (Gheorghe Buzura)

Scriam în cronică publicată acum doi ani în „Scînteia”, cu prilejul premierei *Ștafetei nevăzute* pe scena Teatrului Național „I. L. Caragiale”, că Paul Everac este unul din dramaturgii preocupați de tratarea unor teme importante și dificile ale actualității. Subliniam totodată că piesa îmbogățește dramaturgia noastră cu o serie de chipuri reprezentative pentru modul de a gândi, de a simți, de a acționa al clasei noastre muncitoare, al noii intelectualități provenite din rîndurile ei, și că acest mod — expresie a înaltului sentiment al solidarității și demnității umane, a luptei pentru viață și creație, ce caracterizează societatea și cultura noastră întemeiată pe nobilele principii ale umanismului comunist — constituie o replică dată așa-numitului teatru al singurătății și disperării, cultivat de unii autori ai Occidentului.

Viața scenică a *Ștafetei nevăzute*, interesul cu care a fost primită de publicul diferitelor teatre unde s-a reprezentat — prilejuind unele creații remarcabile — au confirmat din plin valoarea lucrării. În sfîrșit — ceea ce nu e deloc puțin — *Ștafeta* a trecut de pe scena profesionistă în rîndurile amatorilor, care au îmbrățișat-o, recunoscîndu-se în eroii piesei, în problematica autentică ce pulsează în replicile ei.

De la *Ștafeta nevăzută* la *Simple coincidențe*, Paul Everac nu s-a dezmințit. Interesul său pentru cercetarea societății și a oamenilor nu numai că n-a scăzut, dar s-a manifestat, din ce în ce mai multilateral, pe lîngă creația dramatică propriu-zisă, într-o prezentă aproape continuă în paginile presei, unde — urmînd o veche și bună tradiție scriitoricească — dezbate felurite aspecte ale vieții noastre, pe baza unui material mereu îmbogățit de un contact nemijlocit și asiduu cu oamenii și preocupările lor. Acest contact l-a familiarizat cu probleme concrete, de ordin economic, politic, social, etic, i-a dezvoltat o anumită optică polemic-constructivă, un anume ritm al creșterii permanente, o dinamică specifică socialismului, o intransigență stenică față de tot ce încetinește ritmul de muncă, de gîndire, de viață în genere. Și totodată, convingerea că lucrurile pot și trebuie să fie rezolvate. Legătura dintre creația literară a lui Paul Everac și continuitatea preocupărilor sale cetățenești nu e nouă. E vizibilă în mai toate lucrările sale dramatice. Stăruința sa de a da piept cu o realitate nouă, nu îndeajuns explorată și, adesea, din multe puncte de vedere, dificil de abordat, s-a accentuat an de an. *Poarta, Ferestre deschise, Costache și viața interioară, Ochiul albastru, Ștafeta nevăzută* sînt etape ale unui drum care nu putea să nu ducă la succesul unanim recunoscut al *Simplelor coincidențe*. Pe acest drum, nu s-au acumulat numai idei, probleme, tipuri umane; dramaturgia sa a căpătat un ton comunicativ, un anumit firesc al situațiilor, acel firesc al vieții cotidiene, care se manifestă și mai pregnant în ultima sa piesă. De aci, și interesul și emoția cu care *Simple coincidențe* se ascultă de la prima ridicare de cortină.

Un interior obișnuit; un părinte care „face teren” 26 de zile pe lună se întoarce acasă obosit; fiu-său, un puști, pe cît de simpatic, pe atît de șmecher și impertinent, îi pregătește prînzul, în lipsa unei mame, ocupate „să îmbunătățească activitatea tehnico-organizatorică a Întreprinderii nr. 4”; un dialog de fiecare zi... Totul pare în ordine. Ce poate fi mai banal, mai „neteatral” decît un asemenea început de piesă? Și totuși, publicul e prins, tocmai pentru că acest cadru de viață îi e familiar, relațiile sînt foarte autentice. Din vorbă în vorbă, pe nesimțite, tabloul se animă. Mai în glumă, mai în serios (dialogul este, în general, condus cu un firesc remarcabil), încep să apară probleme. Aparent, totul vine de la o notă proastă luată la latină de junele Vlăsceanu E. Sorin și de la cîteva răspunsuri prea obraznice. Dar, în fond, ceea ce îl tulbură pe părinte nu e atît nota în sine, ci modul cum băiatul privește școala, familia, relațiile de dragoste, într-un cuvînt viața. Vlăsceanu începe să descopere — și sala odată cu el — că ceva nu e în ordine în *felul de a gândi* al fiului său, ceva ce lui îi scapă, pentru că — mereu plecat cu munca pe teren — băiatul crește cam singur, cam de capul lui. Soția lui Vlăsceanu, Teodora, pică în momentul cel mai aprins al discuției („discuție” — e un fel de a vorbi: Sorin a încasat între timp și o palmă zdravănă!), iar din sumarul schimb de cuvinte cu ea — calmă, puțin ironică — Vlăsceanu își dă seama că în familia lui, sub ordinea aparentă, multe nu sînt în ordine, că îndărătul certitudinilor sale s-au adunat probleme, întrebări ce așteaptă de mult răspunsuri, soluții. Cine e de vină? Ce-i de făcut?

De aici începe lanțul „coincidențelor”, procedeul dramatic imaginat de autor, nu pentru a obține surprize sau lovituri de teatru spectaculoase, ci pentru a închea pe firul lor, *aparent întîmplător*, o riguroasă interdependență a personajelor, a acțiunilor lor, și a demonstra ideea de bază a piesei, și anume, aceea a răspunderii solidare față de tot ce se întîmplă în viața noastră, față de dezvoltarea continuă a acestei vieți. Pornind de la descoperirea făcută în propria sa familie, Emil Vlăsceanu va ieși din cîmpul preo-

cupărilor sale obișnuite și va afla că nu numai acasă la el există probleme umane nerezolvate, ci și în viața altora, necunoscuți pînă acum, probleme pe lingă care nu poate să treacă, de care, pe de o parte, e și el într-un fel răspunzător, iar pe de alta, de rezolvarea cărora depinde și viața lui. Peregrinările eroului principal printre „coincidențele” acțiunii îl pun în fața citorva drame posibile, neașteptate pentru un ochi indiferent la ceea ce se întîmplă în jur, ba chiar cu propria sa persoană. Spun „posibile”, pentru că — excepție făcînd drama profesorului Dănilă Coman, răpus pînă la sfîrșit de boală — autorul le interceptează înainte de a fi prea tirziu, dezvăluindu-le chiar în fața lui Vlăsceanu. Această dezvăluire constituie însuși firul dramatic al piesei, conflictul născîndu-se treptat din contradicția dintre ceea ce el credea rezolvat și ceea ce în realitate e un labirint de întrebări, cărora nu li se potrivesc deloc „certitudini” prefabricate.

Vlăsceanu va afla astfel drama propriei nerealizări a soției sale; va afla că e răspunzător de drumul în viață al unei alte femei cu care trăise mulți ani în urmă și o părăsise, bănuind-o că se apropiase de el numai din dorința de a parveni (profesoara Cecilia Epure); că nu are dreptul — în momentul cînd o redescoperă, printr-o „coincidență”, în chiar școala fiului său — să-i bareze drumul, bazîndu-se pe vechi prejudecăți; că oamenii evoluează, învingînd greutăți și deficiențe proprii; că există cetățeni foarte detreabă, ca inginerul Buzura, dar care-și închipuie că dacă, după expresia lui, „noi sîntem generația care trage”. ne putem dispensa de întrebarea „de ce tragem?”; în



Doina Tuțescu (Teodora Vlăsceanu) și George Constantin (Emil Vlăsceanu)



sfârșit, că problemele relațiilor dintre părinți și copii (deci între generații) sînt mult mai complexe decît credea.

„Ce mi se pare teribil : — monologhează Vlăsceanu în „intermezzoul“ dintre cele două părți ale piesei — noi ne educăm pe noi și, în același timp, îi creștem pe ei. Ei au punctul de plecare mai sus, bineînțeles, totuși noi trebuie să-i dominăm tot timpul, fiindcă noi avem de înfăptuit o experiență de la capăt, ei o preiau pe drum. De-aia ei n-au patos, pe ei nu i-a oprimat nimeni, n-au dat sînge. Ei au exact atîta patos cît primesc în mers de la noi. Cu condiția ca, noi, tații lor, să nu ne oprim. Cum te oprești, cum dispari pentru copiii tăi pe plan moral. Și mai tîrziu, și pe plan social, căci vin ei și știu mai multe. *Crești sau mori*, cam asta e situația.”

Adevărul fundamental pe care îl află Vlăsceanu la capătul drumului său e că depinde de felul cum gîndim și cum acționăm, ca problemele vieții să fie rezolvate *de noi toți*, în spiritul a ceea ce autorul definea într-un articol-prefață la lucrarea sa „*nevoia de a crește*”, această nevoie reprezentînd „*sensul vremii noastre*”. De aceea, cu toate că finalul lasă impresia unei întrebări fără răspuns („N-am soluția în sertar, să ne mai gîndim !”), piesa constituie un avertisment tulburător, un îndemn la respectarea dialecticii vieții.

Modul cum Everac a abordat un univers de probleme actuale și profund dramatice are o valoare principală. Punîndu-ne față în față cu o serie de deficiențe umane,



N. Neamțu-Ottonel
(Moș Florică Predoiu) și Carmen
Galim (Daniela
Buzura)

aspecte nerezolvate și dificultăți ale procesului de creștere al societății noastre, el a izbutit în același timp să dea întregii lucrări o perspectivă stenică, militantă. Recunoaștem, în lumea *Simplelor coincidențe*, lumea noastră, curajul bărbătesc de a dezvălui „ceea ce nu e în ordine”, în numele idealului socialist și pe un real fond de certitudine că sîntem capabili să creștem neconținut, cu condiția să nu ocolim întrebările ridicate de viață. E o lume funciarnment pozitivă, încadrată în acest proces, deși fiecare dintre eroi, individual, are luminile și umbrele sale, atîtea și atîtea slăbiciuni de învins. Cel mai caracteristic personaj mi se pare, din acest punct de vedere, eroul principal al piesei, Emil Vlăsceanu, creat pe scena Teatrului Mic de George Constantin. Vlăsceanu-Constantin poartă în fața spectatorilor imaginea unei profunde umanități, a celei mai perfecte bune-credințe față de idealul pentru care militează. Și totodată, curajul de a privi în față tot ceea ce a greșit, tot ceea ce e strîmb în judecata sa și a celor din jur. Constantin aduce în scenă o tulburătoare *nevoie de adevăr*, oricît de neliniștitor ar fi acesta, dînd sentimentul că are puterea să învingă orice dificultăți. El *vrea să înțeleagă* oamenii și faptele, chiar dacă trebuie să renunțe la unele „certitudini” ce s-au dovedit caduce, învață să asculte chiar cele mai neplăcute lucruri, cu calm, cu stăpînire, exprimînd treptat dramaticul proces sufletesc și de gîndire pe care îl străbate.

Teatrul Mic: *SIMPLE COINCIDENȚE* de Paul Everac.

Regia: Ion Cojar. Scenografia: Adriana Leonescu. Distribuția: George Constantin (Emil Vlăsceanu); Doina Tuțescu și Corina Constantinescu (Teodora Vlăsceanu); Ovidiu Moldovan (Sorin Vlăsceanu); Carmen Galin (Daniela Buzura); Ion Manta (Gheorghe Buzura); Maria Comșa (Cecilia Epure); Gh. Ionescu-Gion (Dănilă Coman); N. Neamțu-Ottonel (Moș Florică Predoiu); Cosmin Gheară (Vicki Miculescu); Elena Pop (Mia Caraman); Ion Focșăncanu (Ghidul).



Pivot al întregii acțiuni (rolul său e, de fapt, o neîntreruptă anchetă, un neîntrerupt dialog asupra sa și a altora), el se definește și contribuie la definirea celorlalte personaje. (Poate că unele accente mai critice ale interpretului față de personaj n-ar fi strict.) Rămân astfel puternic în mintea spectatorilor câteva duete: Vlăsceanu-Coman, Vlăsceanu-Buzura, Vlăsceanu-Daniela, Vlăsceanu-Teodora, Vlăsceanu-Cecilia (acesta însă excesiv lungit de autor, mai ales față de rigoarea cu care sînt conduse celelalte). În cadrul amintitelor duete, se realizează — atît grație partiturii foarte bine scrise, cit și jocului — tipuri pregnante, chiar în apariții de durată unui singur tablou. Mă refer la profesorul Coman (Gh. Ionescu-Gion) și inginerul Buzura (Ion Manta), roluri exemplare pentru concizia în descrierea unor caractere, purtînd în traiectoria lor scenică o întreagă biografie. Ambii interpreți au găsit nu numai tonul și măsura cele mai adecvate, dar au compus aceste biografii cu un complex de trăsături umane, toate convergînd spre esența personajelor. Pe alte coordonate, o creație similară a realizat Neamțu-Öttonel. Cu multă personalitate actricească a reliefat Doina Tuțescu rolul numai aparent șters al Teodorei Vlăsceanu. În rolul Ceciliei Epure, jocul Mariei Comșa e convingător, dar mi s-a părut oarecum unilateral, apăsînd mai mult pe trăsătura parvenit-cinică, în dauna celor pozitive, acumulate de-a lungul anilor.

Dintre studenții Institutului, distribuiți în spectacol, se remarcă îndeosebi Carmen Galin în rolul tinerei Daniela. Luciditatea copilărească, puritatea dublată de neliniștea căutării drumului în viață s-au îmbinat armonios în jocul interpretei, care a reușit o prezență reală, în ciuda unui text adesea livresc, mai ales în scena „seducerii” fetei de către junele Vlăsceanu (Ovidiu Moldovan). De altminteri, cu excepția primului tablou (scena Vlăsceanu-tatăl și fiul, unde Ovidiu Moldovan a susținut simpatic și inteligent dialogul cu George Constantin), rolurile tinerilor constituie partea mai slabă a piesei, Sorin Vlăsceanu pierzându-se pînă la final aproape complet.

Regizorul Ion Cojar înscrie, cu *Simple coincidențe*, încă un succes cu o lucrare originală contemporană. În scenografia construită fluent de Adriana Leonescu (trecherile de la un tablou la altul se fac pe nesimțite, ceea ce duce la o deplină continuitate a acțiunii), Cojar a pus în valoare întreaga bogăție de idei a piesei, realizând un spectacol dens, emoționant, pătruns de viață și adevăr. Deși a căutat „să dispară” în spatele interpretelor, se simte tot timpul munca solidă a regizorului, în coeziunea, ritmul, gradația dramatică a echipei, care poartă amprenta calității, nu o dată verificate, a Teatrului Mic.

* * *

Am văzut lucrarea lui Paul Everac și în interpretarea Teatrului de Stat din Timișoara (direcția de scenă, Constantin Anatol). E un spectacol de ținută, marcat de o atmosferă mai cerebrală, nu numai regizoral, dar și prin faptul că Anatol deține și principalul rol al piesei. Emil Vlăsceanu al său e gîndit pe o linie deosebită și compus cu talent, dar mai liniar, își trăiește mai puțin drama, preocupat în principal de problema relațiilor dintre părinți și copii, pe care o urmărește însă oarecum dinafară, ca un pedagog atent. Poate că această distanță față de propriul său rol vine și din faptul că, punind piesa în scenă, a căutat să asigure omogenitatea ansamblului, claritatea ideilor principale, ceea ce a și reușit. Foarte pitoresc e Dănilă Coman al lui Ștefan Iordănescu. În duelul său verbal cu Vlăsceanu, artistul timișorean lasă pe al doilea plan patetismul bolii și drama personală, pedalînd dominant pe enervarea provocată de presupusa de el intervenție a părintelui în favoarea fiului. Prin jocul său, Ștefan Iordănescu lasă să se întrevadă că Dănilă Coman nu e un înfrînt, că, în ciuda problemelor sale personale, a ratării, continuă să se bată pentru o etică superioară. Dora Chertes, o actriță în vîdită creștere, interpretează rolul tinerei Daniela, imprimîndu-i puritatea cerută de text, dar și o prea accentuată notă de timiditate. Ovidiu Moldovan (identitatea de nume cu interpretul bucureștean e o „simplă coincidență”) e simpatic și șmecher (poate mai mult decît cere textul), și poate de aceea uînd de unele efecte ieftine.

Tinerească, proaspătă ca viziune, scenografia Emiliei Jivanov.

Garofița Bejan (Teodora Vlăsceanu), Ricardo Colberti (Gheorghe Buzura), Geta Iancu (Cecilia Epure), Gheorghe Stoian (Moș Florică Predoiu), Viorel Iliescu (Vicki Miclescu), Gabriela Marinescu (Mia Caraman) își aduc contribuția la una din bunele reprezentații ale stagiunii timișorene, stagione care se bucură pe drept cuvînt de aprecierea publicului și a criticii.

Traian Șelmaru

BUNĂ DIMINEAȚA,
MÎINE!*

Magda Popovici (Daria)

O adolescentă voioasă, dar și reflexivă, plină de energie, dar nu risipind-o minor, ci îndreptînd-o spre înalte țeluri, o adolescentă care-și trăiește vîrsta entuziastă, începînd să-și discearnă și să-și măsoare răspunderile, aceasta este imaginea tonică ce ne rămîne după ce am văzut piesa Emiliei Căldăraru și Nataliei Gheorghiu, *Bună dimineața, mîine!*, montată de un teatru care-și propune să prezinte tocmai asemenea lucrări despre și pentru tineret.

Era normal să ne așteptăm la o piesă cu efuziuni lirice, cu dragoste, cu planuri mărețe făurite de cei care abia intră în viață și privesc încrezători viitorul: *Bună dimineața, mîine!* răsună ca un salut optimist al unor generații ce-și pot realiza visurile și fericirea. Dar lucrul cel mai interesant mi se pare a fi simburile de demnitate și răspundere lucidă, pe care îl simțim crescînd în tinereii eroi ai piesei, deși dramaturgic sînt reduși la niște schițe ce nu aprofundează procesele sufletești, revelante probabil dacă autoarele ar fi știut să ni le comunice mai bine prin dialog. În text există destule situații capabile să genereze, printr-o atență aprofundare, mai mult dramatism și concluzii etice mai ferme. Desigur, lipsa de experiență a autoarelor le-a limitat reușita. Altfel, eroii au suficiente date latente care să ne întrețină interesul și, în plus, dețin candoarea și puritatea cuceritoare a vîrstei. Despre Daria, fata mîndră a Deltei, care înfruntă și-i domolește pe pescarii îndrăgostiți, apoi ea însăși este cuprinsă de dragoste pentru un tînăr ce nu o merită; Daria, care va fi părăsită (poate pentru totdeauna — nu e clar) și va de-

* Regia: N. Al. Toscani. Scenografia: Stefan Hablinski. Distribuția: Sandina Stan și Natalia Lefescu (Varvara); Magda Popovici (Daria); Nicolae Simion (Octavian); Genoveva Preda (Stefana); Șerban Cantacuzino (Dan); Gh. Gîmă (Semion); N. Spudercă (Anton); Ion Gh. Arcudeanu (Costea); Luluca Bălălu (Virginica); Alexandrina Halic (Oxana); Mircea Mușatescu (Andrei); Tatiana Tereblecea (Valeria); Gr. Pogonat (Mircea); Marius Rolea (Gelu); Jean Teodorescu (Grigoraș); I. Mușatescu (Marin); Gh. Mazilu (Victor); Geo Dimitriu (Pavel); Marin Constantin (Sava); Valentin Zaharescu (Mitrică).

veni mamă, izbutind să-și înfrîngă durerea și singurătatea, despre o asemenea situație umană se poate scrie o piesă. Celelalte personaje, prin felul cum au fost gândite, îi sînt inferioare ca problematică. Octavian este tînărul care-și dorește mari realizări, dar se arată egoist și șovăielnic într-un moment hotărîtor al vieții; Ștefana și Dan sînt doi vechi colegi care, odată cu pierderea copilăriei, descoperă emoționați dragostea; Costea este un prieten adevărat, cu mult farmec... Numai că piesa, cu indiscutabile intenții etice, după ce debutează cu un prolog inutil, credem, de un retorism depășit, se risipește în tot felul de mici discuții lirice sau umoristice, amintiri, precizări instructive, considerații morale, ce nu permit, de fapt, să se dezvolte nici situația fundamentală, nici personajele, reducîndu-le la scurte și disparate instanțanece.

Regizorul N. Al. Toscani a avut o obligație dificilă, pe care s-a străduit s-o îndeplinească onorabil; dar în „fidelitatea” sa față de text constă și slăbiciunea spectacolului. În montare transpar nu numai virtuțile — cite sînt — dar și lacunele piesei. Regia a căutat să obțină pe scenă o desfășurare alertă, voioasă, momente de emoție, o simplitate și o accesibilitate a jocului, care, uneori, își arată necesitatea, alteori însă frizează clișeul și evidențiază schematismul unor roluri sau carențele unor interpreți. Socot că regizorul era în drept să redimensioneze cu mai mult curaj materialul de viață conținut în text, să-l epureze sau să-l completeze într-o eficiență colaborare cu autoarele. Decorul lui Ștefan Hablinski mi se pare laconic și sugestiv, bazat pe siluete și perspective frontale ce nu-i dau totuși varietate, cu cîteva efecte de lumină care se privesc totdeauna cu plăcere — într-un cuvînt, un decor ce se alătură, evitînd cumințe stridențele, cumințeniei regizorale.

O piesă despre tineret, pentru o distribuție de tineret — numai că, de astă

dată (ca și în alte dăți), nu știm dacă tînărul „cezar” este multumit de ce i se cuvine... În schimb, și-a dat silința să mulțumească publicul. Magda Popovici (Daria) conturează evoluția fetei dobrogene, caracterul mîndru și energia ei, sentimentul adînc și tristețea încercării, în cîteva linii lapidare, cu concizia unui montaj cinematografic. Dincolo de pasajele declarative, personajul are puțin „de trăit” pe scenă: acum respinge iubirea, acum e îndrăgostită, acum e fericită, acum e părăsită — cam ca într-un forșpan rezumativ. Partenerul ei, Nicolae Simion, are un rol și mai ingrat, cu răsuciri nemotivate, trezind dragostea fetei doar prin frumusețe și planurile lui îndrăznețe, apoi săltînd brusc spre dezno-dămînt. Actorul nu clarifică, nu împlinește acest personaj incert și lacunar, și mi-e greu să-mi închipui cum ar putea s-o facă singur. Genoveva Preda (Ștefana) și Șerban Cantacuzino (Dan) au împletit continuu zburdălnicia și grația într-un ritm de tarantelă adolescentină. Cînd, în seara de iarnă, sub fulgii liniștiți, ei înțeleg înfiorați cît de mult se iubesc, spectacolul atinge un moment de gingașă emoție. Am mai reținut hazul simpatic, vinjos al lui Ion Gh. Arcudeanu (Costea), miniatura inteligentă a lui Mircea Mușatescu (Marin), schițele satirice realizate de Luluca Bălălau (Virginica) și Gr. Pogonat (Mircea). Alexandrina Halic (Oxana) și-a impus personajul cu viteza luminii, trecerea ei prin scenă mi s-a părut de-o clipă. Dar a fost o clipă frumoasă.

Ion Cazaban

P.S. Ar mai fi de adăugat precizarea că asupra celorlalte premiere, revista va reveni într-un viitor articol despre „profilul” artistic (cum e gândit și cît a prins să se configureze) al tînărului Teatru „Ion Creangă”.



SCHIȚE

DRAMATICE

DE

DUMITRU SOLOMON

INSOMNIE

HOȚII

SENTIMENTUL

IGNORANȚII

DISPARIȚIA

NEÎNȚELEGEREA

LIFTUL

Neînțelegera

O cameră de copil. Alina stă pe un scaun, cufundată în gânduri. Jucăriile sînt împrăstiate împrejurul ei. Se deschide încet ușa, intră Tatăl, cu o expresie de stinghereală pe figură.

TATAL: Nu știi de ce am venit... Pun rămășag că nu știi... (*Alina nu răspunde.*) Bravo, ai ghicit! Ești o șmecheră fără pereche. Ai ghicit, dar nu vrei să spui... Lasă, nu-i nimic. Am să-ți spun eu... Am venit să ne împăcăm. Ai văzut că știi? Gata, am fost supărați trei zile, ne ajunge. Uite, eu îți întind mîna, tu-mi întinzi mînuța ta și, cît ai clipi, ne-am împăcat. (*Întinde mîna; Alina rămîne nemișcată pe scaun.*) Ei, hai, zău... ai fost supărată trei zile, îți ajunge... Dă mînuța! (*Alina îl privește fix. Nu face nici un gest.*) Vrei să ne-mpăcăm? Spune și tu un cuvînt, ceva... (*Așteaptă. Nici un răspuns.*) Nu vrei să vorbești cu tătîcul tău?... (*Nici un răspuns.*) Închide ochisorii, și tata îți face o surpriză. (*Alina nu închide ochii.*) Bine, dacă nu vrei să închizi ochisorii, nu-i nevoie. Tata îți dă și așa ce ți-a adus. (*Scoate din buzunar o ciocolată mare și i-o oferă. Alina nu face nici un gest. Tatăl îi pune ciocolata în brațe. Ciocolata alunecă și cade pe jos. Tatăl o ridică, i-o pune din nou în brațe. Ciocolata cade.*) Ești o fetiță rea. N-ar trebui să mă refuzi. Pentru că m-ai refuzat, am să plîng. (*Se prefacă că plînge. Alina îl privește fără expresie.*) Cum, sufletul tău nu se-nduioșează cînd mă vezi că plîng? Alina, tu n-ai suflet? (*Îi ia mîna.*) Împăcare, împăcare, niciodată supărare. (*Alina își abandonează mîna inertă și nu schițează nici un gest de înțelegere.*) Uite, recunosc că am și eu o vină. Amîndoi sîntem vinovați, și gata. Acuma, că am recunoscut, s-a terminat. Ne împăcăm și nu ne mai supărăm niciodată. Ne-am înțeles? Ei? Spune măcar da sau nu. Eu cu cine vorbesc, Alina? Te-am rugat frumos să-mi răspunzi. Vrei să te-mpaci sau nu? Dacă ți-e oarecum să faci tu primul pas, îl fac eu. (*Face un pas.*) Poftim, fac tot eu și al doilea pas. (*Îl face. A ajuns lîngă ea. Alina a rămas nemișcată.*) Hai, Alina. Tu nu trebuie decît să-mi întinzi mînuța. Dacă nu vrei tu să-mi dai mînuța, o

iau eu și ne împăcăm. Pur și simplu. Fără solemnități. Așa... spontan... ca între prieteni... ca între oameni. (*Îi ia mîna. Aceeași inerție.*) Bine, dar nu-mai eu trebuie să fac concesii? Nu-i drept, pe cuvîntul meu. Dar le fac. Nu mă plîng. (*Îi sîrută mîna.*) Acuma ne putem considera împăcați? Tu ești o fetiță deșteaptă. Și sensibilă. Ne putem considera împăcați, nu-i așa? Bravo, îmi place că ești o fată înțelegătoare. Și sensibilă. Se cheamă că ne-am împăcat. (*Alt ton.*) Ei, ce-ai mai făcut azi la școală? (*Alina tace.*) A, am uitat ceva! (*Scoate din buzunar o păpușă și i-o întinde Alinei. Alina nici n-o privește.*) O păpușă, Alina. Ți-am cumpărat-o. Uite-te ce frumoasă e! (*Alina nu se uită.*) Ți-o dăruiesc. (*I-o pune în brațe. Păpușa alunecă și cade.*) Săraca păpușă! A căzut și s-a lovit! (*O mîngîie în felul în care fac copiii.*) Plînge. (*I-o pune din nou în brațe. Păpușa cade.*) N-ai deloc suflet. Te rog de un sfert de oră să ne împăcăm și taci ca o... ca o... păpușă de carton din astea. (*Arată păpușa căzută la picioarele Alinei.*) Uite, mai fac o concesie. Eu singur sînt vinovat. Îmi dau seama că te-am jignit — nu mai știu ce ți-am spus atunci — dar eu sînt vinovat. Recunosc. Te rog să mă ierți. Au fost iertați oamenii și pentru lucruri mai grave. Să ne împăcăm. (*Nici o reacție din partea Alinei.*) Alina, fii rezonabilă! Doar n-o să stăm supărați toată viața. Te rog. Uite, cad în genunchi în fața ta. (*În genunchi, cu mîinile împreunate ca pentru rugăciune.*) Iartă-mă, Alina! (*Nici un răspuns. Alina îl privește fără expresie.*) Te implor. Nu mă ridic de aici pînă nu te împaci cu mine. (*Alina nu reacționează. Pauză.*) Sufletul tău nu vibrează deloc, ce Dumnezeu? Nu te doare că eu, tatăl tău, stau aici, în genunchi, în fața ta și-ți cer iertare? (*Nici un răspuns.*) Mă disprețuiești? Mă urăști? Răspunde! (*Se ridică.*) Nu, așa nu mai merge! Am făcut concesii peste concesii, în fața nimănui n-am stat în genunchi... Uite.



plec și rămânem supărați pînă la sfîrșitul zilelor noastre. (Se îndreaptă spre ieșire.) Am plecat, Alina. Pe cuvîntul meu că am plecat! (Deschide ușa, se uită la Alina, dar nu descoperă nici o lumină în privirile nepăsătoare ale fetei.) Plec și nu mă mai întorc. Plec definitiv. Plec, de tot, Alina. Ai să regreti profund. Ai să mă ai pe conștiință. Doar sînt tatăl tău. Dacă vrei să nu plec, hai să ne împăcăm! Vrei? Nu vrei? Răspunde odată, nu-ți bate joc de mine! Alina, eu nu sînt un terchea-berchea. Eu sînt tatăl tău. Îmi porți numele. Trebuie să mă respecti. Trebuie să mă iubești. De fapt, tu mă iubești, nu-i așa? (Nici un răspuns.) Cît o să ție supărarea asta? Uite, nu mai plec. Mă întorc la tine și ne împăcăm. (Închide ușa, se întoarce.) Eu te-nțeleg. Probabil că te-am jignit profund, iar tu te-ai supărat pe bună dreptate. Acuma ți-a trecut supărarea și revii la sentimente mai bune. Așa-i că am dreptate? Sigur că am. Eu cînd mă supăr pe cineva, îmi trece repede. Toți ne supărăm, dar ne trece. Doar n-o să ne mîncăm între noi pentru o simplă jignire. Sîntem oameni civilizați, nu? Dacă vrei, tata îți face umbre chinezești pe perete. Nu, mai bine o fac pe ursul. (Merge în patru labe.) Morrr! Morrrr! Morrr! (Alina zîmbește.) Ei, vezi că te-ai înveselit? (Alina nu mai zîmbește.) Acum o fac pe soldatul. (Merge prin cameră în pas de paradă și imită sunetul trompetelor și al tobelor. Alina zîmbește.) Îți place? (Alina nu mai zîmbește.) Acuma o să facem ca la circ. (Urmează, într-o suită frenetică, jonglerii stingace, scamatorii neduse pînă la capăt, tumble, grimase, gesturi caraghioase etc. Epui-

zat, tatăl o privește pe Alina, care zîmbește.) Ai văzut cite face tătîcul pentru tine? (Alina nu mai zîmbește.) Acum ne-împăcăm, nu-i așa? (Nici un răspuns.) M-am umilit în fața ta, mi-am călcat pe demnitate. Sînt și eu om! Sînt și eu intelectual, Alina! Am și eu demnitatea mea. Nu, așa nu se mai poate trăi, Alina! Serios că nu se mai poate! Am făcut tot ce-am putut. Asta e insensibilitate, cinism! Dar ce sînt eu? Ce-am făcut? Am ucis pe cineva? Măcar spune-mi de ce ești supărată. Aștept. (Pauză. Alina tace.) Cred că nimănui nu i s-a mai întîmplat o poveste atît de cumplită. Alina, sînt tatăl tău. Vino-ți în fire! Alina! (Alina tace.) Cît de mult semeni cu mama ta! Hai, isprăvește odată comedia asta! Ajunge! Alina, tu auzi ce-ți spun?! Alina, nu cumva tu nu mă mai iubești? (Se uită fix în ochii ei, în așteptarea răspunsului. Alina tace.) De ce taci, Alina? Spune și tu ceva. Critică-mă, pîlmuieste-mă, dar încetează cu tăcerea asta! Hai, dă-mi o palmă. (Își apropie obrazul de ea.) Uite, mă pîlmuiesc singur. (Se pîlmuieste.) M-am autoflagelat. Ce mai vrei? Îți dau ce vrei. O bicicletă pentru un cuvînt! Ca în Shakespeare. Ca în *Richard al III-lea*. Fac ce vrei tu, numai spune un cuvînt. (Alina tace.) Taras Bulba și-a ucis fiul. Eu nu te ucid. Spune-mi măcar un cuvînt. Un cuvînt, un singur cuvînt, Alina — și gata! Un cuvînt, acolo... de încurajare... Dacă nu spui măcar un cuvînt, tata moare. Uite, acuma mor. (Se întinde pe jos.) Am murit, gata. (Se uită cu coada ochiului la Alina, care nu e deloc impresionată, încremenită în muțenia ei.

Pauză. Tatăl aşteaptă. Nimic. Se ridică în culmea exasperării). Nimic nu te impresionează! Absolut nimic. Sînt un om nenorocit. De o mie de ori nenorocit. Mai nenorocit decît regele Lear! Sînt cel mai nefericit om din lume! Cel mai nefericit tată! Alina, vorbeşte, spune ceva, că altminteri mă sinucid. Mă omor de-adevăratelea!

Ca Romeo. Poftim, am început să bat cîmpii!... Îţi sărut picioarele. Sărut pămîntul pe care calci, numai vorbeşte. Un cuvînt... Un singur cuvînt...
ALINA (*cu voce albă*): N-ai pic de demnitate.
TATĂL (*o îmbrăţişează*): Îţi mulţumesc, dragostea mea.

Cortina

Ignoranţii

O cameră de intelectual, cărţi, cărţi, cărţi. Tatăl e la masa lui de lucru, citeşte, notează, citeşte... Se deschide încet uşa, intră Puiu, face ciţiva paşi, îl vede pe Tata cufundat în lucru şi vrea să se retragă.

TATĂL (*îi simte prezenţa*): Tu eşti?
Hai, vino la tata. (*Puiu se apropie docil şi sfios.*) Mai aproape, mai aproape... Aşa. Ei, ce-ai făcut azi la şcoală?

PUIU (*blazat*): Am luat un zece la muzică.

TATĂL: Bravo, bravo. Şi ce-ai cîntat?

PUIU (*copil ascultător*): „O locomotivă“.

TATĂL (*dornic de destindere*): „O locomotivă“? Foarte bine. Cîntă-mi-l şi mie. Ca la şcoală. Hai.

PUIU (*cîntă îngrozitor de fals*):

O locomotivă
Vine-n fuga mare
Şi-un şir de vagoane
Trage după ea.
Satu-ntreg aşteaptă
Plin de bucurie
Lucruri minunate
Din oraş să vie.

TATĂL (*ride cu hohote*): Foarte frumos! Bravo!

PUIU (*contrariat*): N-am terminat, tăticule.

TATĂL (*rizînd cu lacrimi*): Bine, spune... cîntă.

PUIU (*grav*): De ce rîzi? Cîntecul nu-i de ris.

TATĂL: Dar de ce e?

PUIU (*senin*): De cîntat. (*Brusc.*) Tăticule, de unde vine cîntatul?

TATĂL: Cine?

PUIU: Cîntatul.

TATĂL: Adică... cum?

PUIU (*răbdător*): Cîntatul, de unde vine el? Cine l-a inventat?

TATĂL (*amuzat*): Nimeni. Oamenii.

PUIU: Nimeni sau oamenii?

TATĂL: Oamenii.

PUIU: Toţi?

TATĂL (*uşor incurcat*): Nu toţi.

PUIU: Dar cine? Cum îl cheamă pe acela care l-a inventat?

TATĂL: Cum să-ţi explic... N-a fost unul... Au fost mai mulţi.

PUIU: Şi cum l-au inventat?

TATĂL: Aşa... în procesul muncii.

PUIU (*calm*): În ce?

TATĂL: În... în timp ce munceau.

PUIU: Munceau în fabrică?

TATĂL: Nu, pe vremea aceea nu existau fabrici.

PUIU: De ce nu existau?

TATĂL: Era în perioada comunei primitive.

PUIU: A cui?

TATĂL: Vreau să spun că era de mult, cînd nu existau fabrici...

PUIU: Asta mi-ai mai spus, că nu existau fabrici.

TATĂL: Da, şi-am mai spus. (*Se gîndeşte.*) Uite, nu existau fabrici, fiindcă oamenii nu inventaseră încă fabricile. Ai înţeles?

PUIU: Da.

TATĂL (*uşurat de o imensă povară*): Bravo! Eşti băiat inteligent. Ai văzut ce repede ai priceput tot?!

PUIU: Da, tăticule. Şi cine a inventat cîntatul?

TATĂL (*semne de iritare*): Parcă spuneai că ai înţeles.

PUIU: Cu fabricile. Nu cu cîntatul.

TATĂL (*vădit indispus*): Şi te rog nu mai spune „cîntatul“.

PUIU: Dar cum să spun?

TATĂL: Cîntecul.

PUIU : Cîntecul e unul. Unul singur.
 Eu te-am întrebat de cîntat.
 TATAL : Bine, bine... Spune-i cum vrei
 tu. De fapt, ce vrei de la mine?
 PUIU : Cine a inventat cîntatul?
 TATAL : Parcă ți-am spus. Oamenii.
 PUIU : Gata. M-am lămurit. Nu te mai
 întreb cine, că habar n-ai. Păsărelele
 au învățat de la oameni să cînte?
 TATAL (*prevede o nouă ofensivă*) : Nu.
 PUIU : Dacă oamenii au inventat cîntatul,
 cum au învățat păsărelele să cînte?
 TATAL (*la un prag de exasperare*) :
 Păsărelele știu să cînte așa... de la
 natură.
 PUIU : Dar natura de unde știe?
 TATAL : Natura e tot ce ne înconjoară,
 e adică... Natura e... natura.
 PUIU : Am înțeles. Natura e natura.
 TATAL (*socotind că a scăpat*) : Ai să
 înveți tu la școală.
 PUIU : Bine, tăticule. Dar ce e aia
 natură?
 TATAL (*metodic*) : Pămîntul, copacii,
 iarba, florile, munții, apele. Mă rog,
 totul!
 PUIU : Și televizorul?
 TATAL : Televizorul nu.
 PUIU : Păi nu se văd acolo copaci,
 flori, munți și ape?
 TATAL : Ba da, dar copacii și florile
 și celelalte sînt filmate după natură.
 PUIU : Și soarele e tot natură?
 TATAL : Și.
 PUIU : Și luna?
 TATAL : Și luna, și stelele, toate fac
 parte din natură.
 PUIU : Și cerul?

TATAL (*se apropie inconștient de prăpastie*) : Sigur că da.
 PUIU : Din ce-i făcut cerul?
 TATAL : Cerul? Din... din... Cum din
 ce-i făcut?
 PUIU : Din ce-i făcut.
 TATAL (*exasperat*) : Ce tot mă întrebi
 prostii de-astea?! Cerul e făcut din
 atmosferă, din aer.
 PUIU (*împerturbabil*) : Dar ce, acolo
 sus este aer? Mi-ai spus o dată, că
 cosmonauții plutesc așa, prin rachetă,
 fiindcă nu-i aer. Și de aia poartă
 măști pe față.
 TATAL : Firește, așa e.
 PUIU : Atunci, dacă nu e aer, din ce-i
 făcut cerul?
 TATAL (*tipă*) : Iar începi?
 PUIU (*inocent*) : Dacă nu mi-ai spus.
 TATAL (*și-a pierdut răbdarea*) : Ai și
 tu răbdare. Cînd ai să fii mai mare,
 ai să înveți la școală.
 PUIU : Dar tu ai învățat la școală din
 ce-i făcut cerul?
 TATAL : Cred și eu.
 PUIU : Și din ce-i făcut?
 TATAL : Te rog să mă lași în pace!
 Nu vezi că am de lucru?!
 PUIU (*trist*) : Tu m-ai chemat...
 TATAL (*în fața evidenței*) : Ai drep-
 tate. Stai aici. Adică nu, du-te și fă-ți
 lecțiile.
 PUIU : Mi-am făcut lecțiile.
 TATAL : Atunci stai aici, dar taci din
 gură.
 PUIU : Bine. (*Tace.*)
 TATAL : Așa, bravo, ești un băiețuș
 cuminte. (*Pauză.*)



PUIU: Tăticule, dar câți kilometri sînt de aici pînă la cer?

TATĂL (*urlă*): Ieși afară! (*Puiu, aproape plîngînd, se îndreaptă spre ușă*). Stai! Nu pleca. (*Puiu se învârtă, ascultător*). În fond, tu n-ai nici o vină. (*Îl mîngie pe creștet*). Asta-i situația! Nu ne putem înțelege.

PUIU: De ce, tăticule?

TATĂL (*mai mult pentru el*): Imposibilitatea de comunicare dintre oameni...

PUIU: Tu ești de vină.

TATĂL: Eu?!

PUIU: Fiindcă nu vrei să-mi spui. Tovarășa învățătoare ne spune tot ce vrem.

TATĂL: Și de ce n-o întrebi pe ea chestia asta cu cerul? Ba nu, mai bine n-o întreba... Las-o în pace. (*Resemnăt*). Întreabă-mă pe mine.

PUIU (*în consecință*): Din ce-i făcut cerul?

TATĂL: Cerul nu există.

PUIU: De ce nu mi-ai spus de la început? Și ăla albastru de sus ce este?

TATĂL: Cer. Adică, nu cer. Aer. Nu, nu aer, este... este... Nu este nimic.

PUIU: Nimicul e albastru?

TATĂL: Întotdeauna.

PUIU: Și câți kilometri sînt pînă acolo?

TATĂL (*într-o nouă criză de exasperare*): Pînă unde, tiranule?! Nu ți-am spus că nu există? Nu există! Nu există! (*Copleșit*). Cinci milioane de kilometri...

PUIU: Dacă nu există, cum o să fie cinci milioane de kilometri?

TATĂL (*într-un hal de nervi*): Păi vezi că știi. Dacă nu există, nu există, nu e nici un kilometru, nu-i nimic,

nimic, absolut nimic!

PUIU: Și din ce-i făcut nimicul?

TATĂL (*stors*): Din nimic.

PUIU: Nimicul e făcut din nimic?

TATĂL: Da. Nimicul e făcut din nimic. Ex nihilo, nihil. (*Se sperie*). N-am spus nimic.

PUIU: Ba ai spus nimic.

TATĂL (*resemnat*): Am spus.

PUIU: Tată, ce înseamnă tiran?

TATĂL: Un om rău, care face rău altor oameni.

PUIU: Și eu sînt tiran?

TATĂL: Nu. Cine ți-a băgat asta în cap?

PUIU: Tu. Mi-ai spus adineaori „tiranule”.

TATĂL: Tiran mai înseamnă și un om care pune prea multe întrebări.

PUIU: Și eu sînt tiran?

TATĂL: Da.

PUIU: Păi, adineaori ai spus că nu-s, că cine mi-a băgat asta în cap.

TATĂL (*în pragul nebuniei*): Nu ești. Nu mai pot! M-ai înnebunit.

PUIU: Tăticule, eu nu te mai iubesc.

TATĂL: Alta acum! De ce?

PUIU: Fiindcă ești egoist și nu vrei să-mi spui nimic.

TATĂL: Ieși afară, ingrature!

PUIU (*iese, plîngînd, trist*): Ignorant ești tu.

TATĂL (*singur, părăsit, trist*): Nu, categoric, oamenii nu mai pot comunica. Așa se distrug familiile, așa se naște ura dintre părinți și copii... (*Strigă disperat*). Puiu! Puiu! Vino înapoi! Am să-ți spun tot! (*Pe ușa deschisă nu intră însă nimeni*). Gata... s-a sfîrșit!... M-a părăsit!... (*Tragic*). S-a dus să se joace...

Cortina

Sentimentul

Într-o cameră cu multă mobilă, El și Ea caută cu îndrjire. El sub masă, Ea în restul camerei.

EL (*sub masă*): Nu pot să cred... te rog să mă crezi... e de necrezut!

EA (*caută în sertare*): Ei, și tu...

EL: Bine, dar ăsta nu e un obiect oarecare, ca să-l pierzi așa, cu una, cu două...

EA (*caută, plictisită*): Ți-am spus de atâtea ori că nu l-am pierdut cu una, cu două.

EL: Atunci de ce nu mi-ai spus nimic?

EA (*și mai plictisită, caută*): Ei, nu ți-am spus!...



EL (*caută pe sub masă*): Privește situația cu atita indiferență, de parcă ar fi vorba de un cercl.

EA (*caută*): Trebuia să simți și singur. Acuma, cine știe...

EL: Cum, adică, singur? Cum, adică, cine știe? Pentru numele lui Dumnezeu, să fim logici! Te rog din suflet!

EA (*scîrbită*): S-ar putea să nu-l mai găsim.

EL (*încercîndu-se de furie*): E inconștientă! (*Dă să se ridice, se lovește cu capul de tăblia mesei.*) Au! Au! Cît sadism într-o singură femeie!

EA: Eu nu mai caut, dacă-i vorba pe-asa...

EL (*ținîndu-se de locul unde ar trebui să se afle cucuiul proaspăt agonisit*): Cînd l-ai pierdut?

EA (*placid*): În decursul timpului.

EL (*roșu de minie*): De unde atita nepăsare?

EA: Ei, nepăsare!...

EL: Dar cum se numește asta?

EA (*dezgustată*): Eu nu mai caut. Pur și simplu.

EL (*tare*): Ba ai să-l cauți, că e al tău! Tu l-ai avut, tu l-ai pierdut, tu să-l cauți! Auzi cîtă insensibilitate! (*Caută mai departe, cu încăpăținare.*)

EA: Pe mine nu mă mai interesează. (*Caută superficial.*) Caută-l singur dacă ai nevoie de el.

EL (*căutînd*): Doar n-o să ne bălăcim în egoism. De ce să-l caut singur?

EA: Mi-ai otrăvit viața.

EL: Caut de mă spetesc și dumneaei nu vrea să caute! Cu ce ți-am otrăvit viața?

EA: Eu nu mai caut. Gata! L-am pierdut, l-am pierdut... Atita pagubă.

EL: Liniștește-te, dragă. Să căutăm cu calm...

EA: Trebuia să ai grijă.

EL (*disperat, sare, se lovește din nou cu capul de masă*): Au! Au! Au! (*Ma-sîndu-și noul cucui.*) Eu trebuia să am grijă?! Dar ce, era al meu?! Of, Doamne, ce infern!

EA (*căutînd în dosul unei vitrine*): Ei, să lăsăm...

EL: Ba să nu lăsăm nimic! Ai să-l cauți cot la cot cu mine.

EA: Am presimțit eu.

EL: Ce ai presimțit?

EA: Totul.

EL: Ce totul?

EA: Totul-totul.

EL: Iar nu ești logică. Ce ai presimțit?

EA: Încă de cînd te-ai înhăitat cu prietenii ăia ai tăi cu care te duci după fiecare chenzină să bei o bere...

EL: Ce legătură are berea cu... Nu te înțeleg deloc.

EA (*ostînd*): Asta a fost soarta mea!

EL (*umflînd cuvintele*): Soarta ei! Și ce-i dacă beau o bere? E dreptul meu. Te rog să-mi spui exact cînd l-ai pierdut.

EA: Sînt toată ziua singură.

EL: Doar n-o să las totul baltă ca să stau cu tine.

EA: Ți-am spus de mult că o să-l pierd. Am prevăzut.

EL: Atunci de ce nu mi-ai spus? De ce?

EA: De două ori pe lună întîrzii cite o jumătate de oră la masă și eu aștept cu masa pregătită. Mîncarea se răcește, iar o încălzesc, n-am pic de odihnă.

EL: Țsta nu-i un motiv să mă lași să caut singur. Mai ales că tu l-ai pier-

- dut. N-ai vrea să stai toată ziua-bună-ziua lângă fusta ta? (*Caută.*)
- EA: Nu, s-a sfârșit, n-are nici un rost să-l mai caut. S-a dus...
- EL (*caută cu înverșunare*): Nu s-a dus nimic. L-ai pierdut, ai să-l găsești.
- EA: Ei, ce să mai vorbim...
- EL: Te rog insistent să-mi spui când l-ai pierdut.
- EA: În decursul timpului...
- EL: Bine, bine, dar când l-ai avut ultima oară?
- EA: Nu mai țin minte. Am uitat.
- EL (*disperat*): Asta nu e un lucru care se uită de la mână până la gură. Gîndește-te bine. În ce zi l-ai pierdut?
- EA: S-a pierdut pe nesimțite.
- EL (*exasperat*): Cum vorbește, domnule, cum vorbește! „S-a pierdut pe nesimțite”... Ca și cum ar fi vorba de un obiect oarecare, de o jartieră, de un ac de siguranță... Te conjur, nu lua lucrurile în glumă!
- EA: Am căutat destul. Mi-e silă. (*Intră copilul.*)
- COPILUL: Mamă!
- EL: Tu să nu te-amesteci când vorbești cei mari. (*Copilul iese.*) Ai să mă-mbolnăvești de nervi, pe cuvîntul meu.
- EA: Asta nu-i viață! (*Caută pe sub pat.*) De opt ani nu mi-ai mai făcut nici un cadou.
- EL: De ce-l cauți sub pat?
- EA: Nici măcar o floare...
- EL (*în culmea iritării*): Poftim de ce-iarde dumneaei! De cadouri! (*Se ridică, se lovește cu capul de tăblia mesei.*) Au! Au! Nu mă simt vinovat cu nimic. Te rog foarte mult să nu-l mai cauți sub pat.
- EA (*s-a ridicat*): Odată și-odată trebuia să se piardă...
- EL: Asta o spui așa, ca și cum ar fi o fatalitate în lucruri...
- EA: De ce să-l mai caut? Tot n-o să-l găsec.
- EL: Ba ai să-l cauți. Ești vinovată. Singură ești vinovată. Eu am fost întotdeauna un soț ideal. Și așa am să rămîn pînă la sfîrșitul zilelor mele. Cu orice risc.
- EA (*caută printre cărțile din bibliotecă*): Degeaba mai caut. Cred că l-am pierdut definitiv.
- EL: Nu mai căuta în bibliotecă. Faci praf, domnule. (*Se înfurie.*) Cum o să-l pierzi definitiv? Te joci cu vorbele, madam!
- EA (*caută fără tragere de inimă*): Inutil...
- EL: Te joci cu focul! Și te-am rugat — omeneste — să nu mai cauți în bibliotecă. N-avem atîta bun simț?! De ce te-ai oprit? Caută, poate-l găsești totuși.
- EA: De patru luni nu m-ai mai scos la un restaurant, la un teatru. Nu, de pri-sos, s-a pierdut! (*Gest de resemnare.*)
- EL: Nebunie curată! Și ce-i dacă nu te-am scos la un restaurant?! S-a dă-rimat lumea? Nu toți bărbații își scot nevestele la teatre și restaurante. Am fost un soț ideal, n-ai să conțești asta! (*Intră copilul.*)
- COPILUL: Tată!
- EA: Tu nu te amesteca, ești mic! (*Copilul iese.*) Nu-l găsec, și pace. Înceamnă că l-am pierdut.
- EL: Nimic nu se pierde așa, cît ai clipi.
- EA: Ți-am spus doar că l-am pierdut în decursul timpului, pe nesimțite.
- EL (*insistent*): Dar cînd? În ce zi?
- EA: Ei, degeaba mai discutăm...
- EL: Ba insist să-l cauți. Un pic de vo-întă, zău.
- EA (*răscolește într-un scrin cu rufe mur-dare, scoțînd din cînd în cînd la ivea-lă cite un obiect de lenjerie*): Cînd m-ai luat, eram tînără și frumoasă...
- EL: Nu mai spune! Dar eu cum eram? De unde pînă unde ți-a venit ideea să cauți printre rufele alea murdare? Uneori am impresia că nici nu-ți dai seama ce cauți. Poate că-ți amintești totuși pe ce dată l-ai pierdut.
- EA: De două săptămîni umblu cu ace-iași pantofi. Cine mai umblă de două săptămîni cu aceiași pantofi?! Eu nu mai caut. (*Caută.*)
- EL: Alta acum! Pantofi! (*Se ridică, se lovește cu capul de tăblia mesei.*) Au! Au! Au! Dar încetează odată să mai cauți prin rufe. Nu vezi că-s murdare? (*Caută dîrz sub masă.*) Cînd l-ai pier-dut, ai simțit ceva deosebit?
- EA (*a scos toate rufele*): Nu. L-am pier-dut pe neobservate.
- EL: Pe neobservate?! Nu pot să în-teleg, pentru nimic în lume. Dacă era un nasture, o monedă de cinci bani, mai zic și eu... (*Caută.*) M-am purtat cît am putut de frumos cu tine. Ca un soț ideal.
- EA: Ce să mai lungim vorba! L-am pierdut, și basta. Așa a fost să fie.
- EL: Nu-i adevărat! Nu așa a fost să fie! Cu ce erai îmbrăcată cînd l-ai pierdut?
- EA: N-am cu ce să mă îmbrac. Toate rochiile mi s-au demodat. Pînă și ser-vitoarele... femeile de serviciu... (*Intră copilul.*)
- COPILUL: Mamă!
- EL: Nu te amesteca. (*Copilul iese.*) Ce ai cu servitoarele? Ai o logică înspăi-

mîntătoare, pe cuvînt. Aşa nu ne mai putem înţelege.

EA : Ei, ce-a fost s-a dus...

EL : Ce seninătate olimpică ! Mai bine spune-mi : cînd l-ai pierdut, ai suferit ?

EA : Sufăr într-una. De cînd m-am mări-
ritat sufăr.

EL (*ironic*) : *Tu* suferi ? Nu mai spune !
Şi eu atunci ce fac ?

EA : Vorba lungă, sărăcia omului.

EL : Însinuezi că n-aş fi fost un soţ
ideal ? Află de la mine că am fost,
sînt şi voi fi un soţ ideal, oricît te-ai
împotrivi tu. (*Ea a deschis uşa şifonierului
şi a băgat capul înăuntru.*) Ce,
l-ai găsit ? (*Sare, se loveşte cu capul
de tăblia mesei.*) Au ! Au ! Ce viaţă
de ciine !

EA : Dacă-mi ascultam părinţii, nu mă
măritam.

EL : Lasă părinţii. Te-am întrebat în ce
condiţii l-ai pierdut.

EA : Te porţi ca un străin : vii, măninci,
te culci...

EL : Fir-ar să fie de logică ! Eu o în-
treb în ce condiţii l-a pierdut şi ea
îmi vorbeşte de mîncare şi de dormit.
Aşa n-o să ne mai înţelegem cît lu-
mea şi pămîntul.

EA : Te gîndeşti numai la tine.

EL : *Tu* te gîndeşti numai la tine. (*Ca-
ută.*) Cum să pierzi tu ceva atît de
important ? ! Caută, nu sta !

EA (*caută, împingînd mobilele la o par-
te, ridicînd covoarele, împrăştiînd con-
ţinutul şifonierului*) : Zadarnic...

EL : Defectismul ăsta mă scoate din să-
rite. Nu ştii cînd l-ai pierdut, nu vrei
să-l cauţi, nu vrei măcar să-l găseşti,
şi tot eu sînt vinovat ! Eu unde eram
cînd l-ai pierdut ?

EA (*a întors casa cu dosul în sus*) : Tu
nu mai erai de mult.

EL : Te rog, fără figuri de stil ! Ai un
fel de a vorbi !

EA : De şase ani nu mi-ai spus măcar
o dată „te iubesc”.

EL : Nu ţi-am spus, pentru că nu te mai
iubesc.

EA : Cum ? (*Abia acum îşi dă seama de
grozăvia faptului.*) Nu mă mai iu-
beşti ? (*Pauză.*) Va să zică, l-ai pier-
dut şi tu !

EL : De mult. Nu mai am de mult nici
un sentiment pentru tine.

EA : Nu mi-am inchipuit. Niciodată nu
mi-am inchipuit că l-ai pierdut ! Va
să zică l-ai pierdut ! L-ai pierdut şi
tu !

EL : Da.

EA : Şi acum ce-o să facem ? (*Intră co-
pilul.*)

COPILUL : Mamă !

EL : Iar te amesteci ? Ieşi afară ! (*Co-
pilul iese.*)

EA : Şi ?

EL : Ce să fac ? Dacă l-am pierdut...

EA : Nu-mi rămîne decît să mor. Nimeni
n-ar fi îndurat atît cît am îndurat eu.

EL : De două ori pe lună, cînd întîrzii
şi eu o biată jumătate de oră, am
scandal. Am un singur costum bun, şi
uite, mă tăvălesc pe jos cu el. (*Îşi
scutură praful de pe genunchi.*) Cînd
vreau să dorm, faci curăţenie cu aspi-
ratorul. Şi aspiratorul bîzîie de-ţi sfî-
rimă nervii.

EA : Va să zică, tu l-ai pierdut înaintea
mea...

EL : Cînd vreau să măninc, cureţi par-
chetul cu petrosin şi mă simt de parcă
aş înghiţi un tanc petrolier...

EA : Tu nu m-ai iubit niciodată...

EL : De o lună de zile îmi lipseşte un
nasture de la haină.

EA : Ai fost prea încăpăţînat, ăsta-i ade-
vărul.

EL : Cînd intru în casă, parcă aş citi
pe uşă „Lasciate ogni speranza”.

EA : Eu n-am avut niciodată pretenţii
exagerate. Am trăit destul de modest.
Cît am putut de modest. Nu ştiu care
soţie s-ar mulţumi cu atît de puţin ca
mine.

EL : Şifonierul e plin numai de lucrurile
tale.

EA : Nu mi-am permis să ies singură la
un cinematograful, la o cofetărie... Am
preferat să duc în spinare toată greu-
tatea casei. Găteşte, spală, calcă, ai
grijă de copil, fă curăţenie, fă cum-
părături, ba mai du-te şi la serviciu.

EL : Chiar ieri m-a întrebat un coleg,
nu din răutate, aşa... sîntem doar în
relaţii foarte bune... dacă am fost la
meci. Ce era să-i spun ? ! Am schim-
bat vorba. Un sentiment nu se păstrează
cu sila şi nici în mod artificial.
Dacă nu-l hrăneşti în permanenţă, se
pierde. Mai ales sentimentul de dra-
goste.

EA : Dacă nu eşti iubită, nu poţi iubi
nici tu. Asta e lege.

EL : Cînd pierd 25 de bani, mă doare
sufletul, darmite coşcogea sentimentul !
E o tragedie, te răscoleşte pînă în
adîncul sufletului.

EA : Mie-mi spui ? ! Într-o zi mi-am
pierdut sentimentul de afecţiune faţă
de o prietenă din copilărie... N-o ştii
tu... Ce crezi ? Cîteva nopţi n-am dor-
mit deloc. Am avut numai coşmaruri.
(*Intră copilul.*)

COPILUL : Tată !

EA: Du-te dincolo. Nu te amesteca în vorba celor mari. (*Copilul iese.*) N-ai știut să-l păstrezi.

EL: Ce rost mai are să-l căutăm? E târziu.

EA: Un cui măcar n-ai bătut în casa asta.

EL: Bineînțeles că nu mai are rost să-l căutăm. Când te-am rugat să nu-mi faci pilaf, știi doar că nu pot să-l sufăr, parcă am vorbit la lampă. Și cred că și acolo aș fi găsit mai multă înțelegere. Am aspirat toată viața spre altceva. Și uite că nu m-am ales cu nimic.

EA: De opt ani, nici o vorbă de mîngiere, nici un zîmbet, nici un gest cald... Toate au un sfîrșit pe lumea asta.

EL: Mă uit în jurul meu: numai rufe murdare, numai praf, numai dezordine.

EA: Ai creat o atmosferă de gheață, irespirabilă. Nu mai spui și tu, măcar o dată, „dragostea mea”, cum spuneai

la început... Mă iubeai ca un nebun, nu știai ce să mai faci ca să...

EL: De trei zile caut butonii ăia noi, am răscolit peste tot și parcă au intrat în pămînt. Parcă aș fi un străin în propria mea casă. Mă zbat în cercul ăsta vicios ca un pește pe uscat. Ai ucis frumusețea din mine, noblețea mea de caracter.

EA: Sînt o femeie fără căpătii, distrusă, călcată în picioare, zdrobită. Totul e pierdut!

EL: Iremediabil pierdut! (*Intră copilul.*)
COPILUL: Mamă!

EA: Ce-i, puîșor?

EL: Spune, dragă.

COPILUL: Am făcut în pantalonași.

EL: Cuuuum? (*Sare, se lovește cu capul de tâblia mesei.*) Au! Au! Au!

EA: Hai cu mămica, să te schimbe.

EL: Du-te cu mămica, să te schimbe.

Cortina

Insomnie

Apartamentul soților Vasiliu. Seara târziu. Intuneric. Se aud sforăituri convinse, de bărbat care își merită somnul. Pași fermi în vestibul, apoi ușa se deschide, lăsînd să pătrundă o lumină difuză. Intră Rodica. Aprinde lumina. Rodica e în rochie de seară. Are o figură dirză. Nici lumina, nici prezența Rodicăi nu tulbură sforăitul dodecafonic al lui Erasm Vasiliu, culcat cu fața în sus pe patul conjugal.

RODICA: Erasm! (*Sforăitul devine mai timid.*) Erasm, n-auzi? Sforăitul ăsta e de prost-gust. Încetează! (*Sforăitul încetează, dar Erasm continuă să doarmă.*) Trezește-te, Erasm!

ERASM (*nu s-a trezit decît pe un sfert*): Dorm, Rodica. (*Se culcă liniștit.*)

RODICA (*poruncitor*): Erasm, nu dormi! (*Erasm tresare.*) Te rog să te trezești de-a binelea.

ERASM: M-am trezit de-a binelea. A, tu erai? (*Se întoarce satisfăcut pe partea cealaltă și vrea să-și reia somnul.*)

RODICA: Nu, n-ai să dormi!

ERASM (*buimac, plîngăreț*): Ce vrei? Mi-e somn. (*Se culcă.*)

RODICA (*tipă, bătînd în podea cu picioarul*): Trezește-te! Acum... sau niciodată! (*Erasm sare din pat, face cîteva mișcări clasice de înviorare, își scoate pijamaua și începe să se îmbrace. Rodica se ia cu mîinile de cap.*) Ce faci, Erasm?!

ERASM (*îmbrăcîndu-se*): Am întîrziat?

RODICA: Cum să întîrzi?

ERASM: La serviciu.

RODICA: Ești nebun! Acum, la miezul nopții, la serviciu? (*Erasm își privește atent ceasul.*)

ERASM: Nemaipomenit! Mă trimite la ora 23 și 48 de minute la serviciu, și tot ea se miră. (*Imită.*) „Acum, la miezul nopții?!”

RODICA: Nu te-am trimis nicăieri, Erasm. Mi-e martor Dumnezeu.

ERASM: Atunci de ce m-ai trezit brusc? (*Lamentîndu-se.*) La mijlocul nopții, cînd pînă și păsărelele dorm în cuibul lor, lîngă puii lor, lîngă (*o privește urit*) nevestele lor. Somnul (*cască*) refăce celulele organismului...

RODICA: De cîte ori, te trezești, te gîndești numai la somn. Poate că soția ta, Erasm, vrea să discute cu tine o problemă fundamentală.

ERASM: La orele 24 noaptea?

RODICA: Dacă e fundamentală...

ERASM: De unde vii?

RODICA : De la teatru. Doar ți-am spus că mă duc să văd un spectacol artistic.

ERASM : Foarte bine ; atunci, culcă-te !
(*Se întinde îmbrăcat în pat.*)

RODICA : Erasm, îți șifonezi cămașa.
(*Erasm nu aude.*) Erasm, eu n-am să stau mîine să-ți calc pantalonii. (*Erasm tace.*) Erasm, am și eu o inimă. (*Erasm tace.*) Erasm, am și eu un salariu. (*Erasm tace. Rodica strigă.*) Erasm ! Ascultă-mă, ori te voi disprețui toată viața.

ERASM (*calm, fără să se ridice*) : Ascult.

RODICA : Ridică-te ! Ridică-te, îți spun ! O problemă fundamentală nu se discută în mod culcat. Te poftesc să fii la înălțimea problemei !

ERASM (*în capul oaselor, dar, constatînd că Rodica așteaptă mai mult decît o conformare aproximativă, se ridică greoi în picioare, se uită la ceas*) : Hai, dă-i drumul, dar mai repede, să mai și dormim.

RODICA (*solemn*) : Erasm, tu ești un om cu totul lipsit de personalitate.

ERASM : Rodica.

RODICA : Șters. (*Silabisește.*) In-si-ni-fiant.

ERASM : Cum ? ? ?

RODICA : Mediocru.

ERASM (*ușor enervat*) : Iar tu nu ești în aproximativ toate mințile. Mă trezești la miezul nopții, ca să-mi spui niște... Iartă-mi expresia.

RODICA : Abia acum mi-am dat seama. Dar nu e totul pierdut.

ERASM : După 16 luni de la căsătorie !...

RODICA : Da.

ERASM : La orele 24 noaptea.

RODICA : Da.

ERASM : Atunci, culcă-te.

RODICA : Vorbesc foarte serios, Erasm.

Simt că am să mor de rușine.

ERASM : Din cauza mea ?

RODICA : Ihî. (*Plînge.*)

ERASM : Dar ce-am făcut, Rodica ?

RODICA : Nimic, Erasm, nimic. Tocmai de aceea. N-ai făcut nimic deosebit. Te complaci.

ERASM : Mă complac ? Cum adică ?

RODICA : Întreabă-mă în ce.

ERASM (*docil*) : În ce ?

RODICA : În mediocritate.

ERASM : Dar ce ți-a venit ?

RODICA : Tu m-ai întrebat.

ERASM (*simte că e la limita rezistenței*) : Da, sigur, eu te-am întrebat. (*Ușurel.*) Acum dormim ?

RODICA : Am trăit 16 luni și patru zile alături de o fantoșă.

ERASM : Alături de ce ?

RODICA : De o fantomă.

ERASM : Fantoșă sau fantomă ? Hotărâște-te.

RODICA : Nu știu precis. N-am reținut.

Mi-ai înșelat toate speranțele.

ERASM : Toate ?

RODICA : Majoritatea zdrobitoare. Am crezut în tine.

ERASM : În mine ?

RODICA : Ca în Dumnezeu.

ERASM : Te rog, fără comparații de-astea.

RODICA : Și tu... tu... Iată cine ești tu !

ERASM : Cine ?

RODICA : Asta-i, că nu ești.

ERASM : Ca și Dumnezeu.



RODICA: E ca și cum n-ai fi. (*Iar plinge.*) Ah, Doamne, de ce n-am știut de la-nceput?!
 ERASM: Am uitat să-ți spun.
 RODICA: Ce?
 ERASM: Că nu sint.
 RODICA (*izbucnește în hohote*): Nu mai pot! Nu mai pot! Sint o femeie nenorocită. Viața mea se va irosi în zadar lângă un bărbat care nu s-a remarcat prin nimic în viața contemporană...
 ERASM: Rodica, de unde vii tu acum?
 RODICA: De la un spectacol artistic, ți-am mai spus.
 ERASM: Și ce-ai văzut acolo?
 RODICA (*plingînd*): O piesă de teatru, cu probleme, cu idei, cu dialog... (*Pa-uză.*) Erasm, răspunde-mi în această clipă cruciadă: ce ai de gînd?
 ERASM: Să mă culc.
 RODICA: Nu, n-ai să te culci! N-ai să te culci pe laurii mediocrității!
 ERASM: Dar ce-am să fac?
 RODICA: Ai să stai toată noaptea și ai să te gîndești, Erasm, ai să te frămînti, ai să-ți faci un proces de conștiință, un bilanț al întregii tale vieți, ai să ai insomnie.
 ERASM: N-am...
 RODICA: Ai să ai. Și la urmă, ai să plîngi pe umărul meu, și eu am să te înțeleg, și ai să-ncepi o viață nouă.
 ERASM (*moare de somn*): Rodica, n-ai prefera să fac toate astea, bilanțul, insomnia și celelalte, după ce dormim nițel? Ca să fiu odihnit, cu capul limpede.
 RODICA: Isprăvește! Eu nu glumesc nici cît negru sub unghie. Trebuie să faci ceva deosebit. Începînd de acum, trebuie să fii alt om. Vreau să fii un nou-născut. Eu am să te legăn, am să-ți insuflu curaj, sentimente, năzuințe, idealuri...
 ERASM: Da, dar...
 RODICA (*mai fermă ca oricînd*): Nimic. Dacă nu, te părăsesc.
 ERASM: Mă părăsești?
 RODICA: Pentru totdeauna și definitiv.
 ERASM: După 16 luni de căsnicie fericită? !
 RODICA: Fericită ai spus? Știi tu oare ce-i fericirea?
 ERASM: Fericirea este (*casă*)... cînd e bine, și ne iubim... și nu ne certăm... și dormim...
 RODICA (*amar*): Asta e fericirea, Erasm? Cînd e bine, și ne iubim, (*dispreț*) dormim? (*Vibrant.*) Dar ce sintem noi? Obiecte neînsuflețite? Numai obiectele neînsuflețite pot fi ferice cînd se iubesc și dorm. Noi sintem
 oameni, avem alte idealuri umane decît obiectele neînsuflețite.
 ERASM (*murmură*): Da, sigur...
 RODICA (*nu se poate opri*): Mai înalte, mai complexe, mai omenești. Fii om, Erasm! Privește în sufletul tău. Nu, nu așa superficial. Mai adînc. Nu ai nimic să-ți reproșezi?
 ERASM (*concentrat asupra sufletului propriu*): La ora asta? Cred că...
 RODICA: Ei vezi? Iată că ai. Luciditatea e începutul personalității, personalitatea e începutul geniului. Continuă.
 ERASM: Geniul e începutul...
 RODICA: Nu așa. Continuă să te analizezi. Dar suferă mai mult, mai convingător.
 ERASM (*sincer*): Sufăr, Rodica, nici n-ai idee cît sufăr...
 RODICA (*speranță*): Cînd te gîndești la trecutul apropiat?
 ERASM: Cînd mă gîndesc la trecutul apropiat... cînd mă gîndesc la somn...
 RODICA: În clipa asta eu procedez la părăsirea căminului conjugal. Te rog să-mi aduci geamantanul din debara.
 ERASM: Rodica, n-ai să procedezi, te implor. Unde să te duci în toiul nopții?
 RODICA (*ca în piese*): Nu știu, dar nu are importanță. O să mă-nvăluie noaptea cu tainele și misterele ei de nepătruns. Îmi iau lumea în cap!
 ERASM: Îți iei lumea în căpușorul ăsta mic și dragălaș? (*Urlă.*) E prea mult pentru el! (*Cade în genunchi.*) Nu pleca, Rodica, te rog. Mă nenorocеști. Și geamantanul are încuierile stricate...
 RODICA: Eram sigură. De două săptămîni n-ai putut să le repari. Rămîn numai dacă-mi făgăduiești.
 ERASM: Îți făgăduiesc.
 RODICA: Bine, te cred. Ridică-te și nu te mai umili în fața unei femei. (*El se ridică.*) Așa. (*Brusc.*) Dar ce ai făgăduit?
 ERASM: Nu știu.
 RODICA: Te mai gîndești la somn?
 ERASM (*elev silitor*): Nu mă mai gîndesc la somn.
 RODICA: Am citit într-o carte grena, nu spun care, că somnul rațiunii naște... naște pui vii.
 ERASM: Naște monștri.
 RODICA: Monștri, pui vii... ce importanță are? !
 ERASM (*la un prag de nebunie*): Așa e. Și eu am citit cartea aia...
 RODICA: Ah, Erasm, ce incult ești! Cartea aia grena este „Goya“ de... de... de... de ce nu-ți ștergi lacrimile? (*Deși el nu are nici urmă de lacrimi, ea i le*

- șterge cu o batistă parfumată.)*
ERASM (*sărută batista*): Îți mulțumesc, draga mea. De miine devin...
- RODICA**: Nu, din clipa aceasta cruciadă.
- ERASM**: Bine. Din clipa aceasta (*ochi mari*) cruciadă?
- RODICA**: Cruciadă.
- ERASM**: Fie. (*S-a hotărât.*) Am să arăt eu lumii întregi cine este Erasm Vasiliu! (*Se întristează.*) Ei, dacă aveam alt nume!... Auzi Erasm!... Vasiliu! Dar Erasm, nici măcar nu se știe de unde vine. Parcă-i nume de medicament. Seamănă cu cataplasma, cu leucoplast, cu pleonasm... Ce soartă vitregă!
- RODICA**: Nu te descuraja, dragul meu. Nu numele face pe om, ci invers. Totul e să ai în tine forță cât o mie de E-rașmi. O forță de uragan dezlănțuit!
- ERASM**: Uragan ai spus? Îl și simt cum îmi clocotește în oase. (*Se umflă, devine puternic, respiră măreție și vitalitate.*)
- RODICA**: Așa, Erasm, manifestă-te ca om, transformă-te radical, cum se transformă eroii din piese și filme.
- ERASM**: Radical? Așteaptă. Vrei forță, personalitate? (*Se suie cu picioarele în pat.*) Poftim! (*Cu o lovitură de picior răstoarnă noptiera.*)
- RODICA**: Nu strica mobilierul familiei. Fii un cerebral.
- ERASM**: Cerebral? (*Ia niște cărți de pe o etajeră și le aruncă.*)
- RODICA**: Vai, Erasm, ce ai cu literatura?!
- ERASM**: Am eu ce am. Acum, stimată doamnă, voi comite un viol. (*Se năpustește asupra ei.*)
- RODICA** (*ucenicul vrăjitor care nu mai poate opri forțele dezlănțuite*): Nu, nu. Te rog. După 16 luni?! Nu. Acuma, dragă Erasm, poți dormi.
- ERASM** (*teribil*): Ce-ai spus?!
- RODICA** (*profund intimidată*): Ziceam că poți dormi. Somnul aduce satisfacții sufletești. Și fizice.
- ERASM**: Să dorm? Niciodată! Am făgăduit să am insomnie. Adio, somn al rațiunii care naști pui vii! S-a sfârșit cu tine. În clipa asta, mă transform radical. (*Meditează câteva clipe, în care timp își corectează ținuta, apoi brusc se repede la telefon, formează un număr și așteaptă ca la capătul celălalt al firului să se ridice receptorul.*) Alo, tovarășul Gherasim? Aici, Vasiliu. Cum care? Erasm. Nu s-a întâmplat nimic. Și ce-i dacă dormeai? Uite că eu nu dorm. Nu sînt nebun, tovarășe Gherasim! Cum ai zis?! Răsmuță?
- Regret profund că nu te pot pălmu**
 prin telefon. Mă numesc Erasm Vasiliu, nu Răsmuță. Ai răbdare. Te rog să mă înscrii în echipa de fotbal a întreprinderii. De miine. Fără discuții. Te salut. (*Închide telefonul.*)
- RODICA** (*înmărmurită*): În echipa de fotbal? Dar tu în viața ta...
- ERASM** (*categoric*): Îți interzic să mă sfătuiești. (*Și-a adus aminte, formează un număr.*) Extremă dreaptă! (*Închide.*) Vă arăt eu personalitate.
- RODICA**: Vrei să devii fotbalist? Vai, Erasm, cât de greșit m-ai înțeles!
- ERASM** (*tăios*): Să nu vorbim toți deodată, că ne stingherim reciproc. (*Formează un număr de telefon.*) Alo, U-driște? Înscrie-mă la cursul de limba franceză. Vreau să-l cîtesc pe Dante în original. Da, la ora asta. Cum cine-i? „Eu”. (*Închide telefonul.*)
- RODICA** (*speriată*): Pe Dante în original? Erasm, mi-e frică...
- ERASM**: Ti-e frică de cultură, doamnă?! Sint dezamăgit. Dar am să merg mai departe. (*Brusc.*) Unde se ține conferința pentru dezarmare?
- RODICA** (*cu niște ochi imenși*): Cred... Cred că la Geneva. Nu cumva vrei să te duci acolo...
- ERASM** (*visător*): Și de ce nu? (*Pune mina pe telefon, face un număr.*) U-driște, adaugă-mă la cursul de limba elvețiană. Nu există? Înființează-l. Ce, ți se pare nepotrivită ora? (*Urlă în receptor.*) Vreau să învăț limba elvețiană! (*Trîntește receptorul.*) Idiotul, nici n-a auzit de limba elvețiană...
- RODICA** (*neconvinsă*): Nici eu...
- ERASM**: Nici tu?! Și mai îndrăznești să compari înaintea mea! Ce-ai făcut tu în atîția ani de școală, plus bacalaureatul? Nu, așa nu mai merge! Să te înscrii și tu, ca să am cu cine conversa. (*Din nou la telefon, formează un număr.*) Alo, tovarășa Minodora? Miine dimineată să nu mai găsesc un fir de praf pe biroul meu. Pe biroul meu! Ești surdă? Al meu! (*Închide.*) S-au prostiit cu toții. Auzi ce mă-nțrebă: „Pe biroul cui?” Nu, am să lichidez eu cu starea asta de indiferență totală față de persoana mea.
- RODICA** (*timidă*): Poate că nu știe cine e la telefon...
- ERASM** (*uluire totală*): Cum să nu știe? Cînd vorbesc eu, să nu știe? Mă faci să rid. (*Telefonează.*) Alo, chiar nu știi cu cine vorbești? Nuuu? E culmea! (*Închide telefonul.*) Nu știa, nenorocita. Miine îi cer directorului s-o dea afară...

RODICA (*vrea să-l tempereze*): Ai trezit-o din somn, Erasm. O fi fost buimăcită...

ERASM: Buimăcită... Dacă am să trec cu vederea toate buimăcelile... O dau afară. Să se-nvețe minte să nu mai doarmă când vorbesc cu ea.

RODICA: Erasm, nu te mai înfierbînta, fii calm...

ERASM: Mi-ajunge cît am fost calm. Toată viața am fost calm, șters, insinifiant. Gata! Să tremure în fața personalității mele!

RODICA: Poate că vrei să dormi. Somnul reface...

ERASM: Ha, ha, ha! O personalitate să doarmă! Napoleon, în timpul luptelor de la Acapulco, nu dormea decît trei secunde pe noapte. Așa a obținut victoria...

RODICA: Ce să caute Napoleon la A-capulco?

ERASM: Începi să mă contrazici? Interesant... (*Furie.*) Păzește-te, cucoană, te avertizez! (*Pumni strînși.*)

RODICA (*se refugiază în pat*): Erasm, te rog... N-am vrut...

ERASM: Te iert pentru ultima oară. (*Pune mîna pe telefon.*) Alo, tovarășul director? Vă salut. S-o dați afară pe Minodora. Și să-l sancționați pe Udriște, că n-a auzit de limba elvețiană. V-am trezit din somn? Nu-i nimic.

RODICA (*însăpăimîntată*): Erasm, ce faci?!

ERASM: Taci din gură! Nu dumnea-voastră, nevastă-mea. Aici, Erasm Vasiliu. De ce telefonez la ora asta? (*Mirat.*) Dar cît e ceasul? Unu? Mulțumesc. Al meu e fără două minute. Știți, m-am hotărît să nu mai fac referatele acelea. De ce? Așa. E părerea mea, și nu trec peste ea.

RODICA (*se repede la el, îl trage de mîncă*): Erasm, nu fi nebul!...

ERASM (*o îndepărtează*): Alo, nu cumva nu vă convine? Eu trebuie să execut orbește dispozițiile dumneavoastră? Uite că nu mai vreau. Cum? Mîine? Nu. Acuma. Am tot timpul să discut această problemă. A, dumneata n-ai timp. Mă rog, ești director, îți poți permite, dar eu nu mai înghit. Am zis. Est rebus in modus. Nu mă corecta tu pe mine. Rebus in modus, modus in rebus, nu contează. Esența, tovarășe! Mai citește! Mai cultivă-te, că ești coșcogea director. Să nu fii obraznic? Te cam întreci cu gluma, butoiașule! Am spus „butoiașule”. Da. Așa-ți zic toți subalternii. Dacă te de-

ranjecază, mai slăbește cincizeci-șaizeci de kile. Degeaba te rățoiești la mine, că mîine tot îți prezint demisia. Pa! (*Inchide.*)

RODICA (*înebunită*): Ce-ai făcut, Erasm? Te-ai nenorocit! O să rămînem pe drumuri...

ERASM: Tăcere! O personalitate nu se poate umili în fața unui... unui... (*Formează din nou numărul.*) Și să-ți pui dinții, butoiașule, că semeni cu țeasta din filmul „Hamlet”. (*Inchide.*)

RODICA (*palidă, pierdută*): Chiar vrei să-ți dai demisia?

ERASM: De două ori nu repet, deși repetiția este maternitate studiorum.

RODICA (*cu disperare*): Și ce-ai să faci?

ERASM: Avem salariul tău, ne-ajunge. Decît să fac referate mediocre, mai bine îmi cultiv personalitatea proprie... (*Formează un număr la telefon.*) Alo, Viorica? Bonsoar. Aici, Erasm. Poftim? Erasm Vasiliu, dragă, colegul tău. Ei, se-întîmplă. Da, e ora cam înaintată, dar mă gîndeam că n-ar strica să te invit mîine la un film. Iau eu bilete. Nu, nu sînt beat. Nici n-am divorțat. Dar am hotărît să nu mai fiu șters. Șters! Da. Adică mediocru. Hai, culcă-te, că mîine vedem un film de superproducție sau de coproducție. Depinde unde găsesc bilete. Sărut mîinile. (*Inchide.*)

RODICA (*a ascultat cu sufletul la gură*): Erasm, tu vrei să mă trădezi! Vrei să mă-nșeli, Erasm. Cu Viorica!

ERASM (*calm*): De ce te impacientezi, dragă? E vorba de un film, atîta tot. Pentru început. Nu cumva ai vrea să rămîn o fantomă sau o fantoșă? Să profităm de tinerețe. Madame de Pompadour la vîrsta mea avea paisprezece amanți. Ce, parcă tu nu știi?! Doar ai înfulecat în cinci nopți toată colecția de „Femei celebre”...

RODICA (*strigă*): Nu, așa nu mai merge! Eu dau divorț. Plec. Te părăsesc, Erasm. (*Plînge.*) Chiar acuma plec! Adio pentru totdeauna! (*Dar nu se mișcă.*) Ti-am spus adio pentru totdeauna, Erasm.

ERASM (*de un calm îngereșc*): Și ce vrei să fac? Nu mă pricep să repar încuietorile de la geamantan. Și chiar dacă m-aș pricepe, nu m-aș coborî pînă acolo încît să repar niște încuietori de la geamantan.

RODICA (*paroxism*): Dar eu plec, Erasm, te părăsesc definitiv. Dau divorț. N-ai să mă mai vezi niciodată. Ai să regreti. Ai să-ți muști degetele! Te

- părăsesc. Plec. Eu îmi părăsesc domiciliul conjugal, Erasm... (*Dar nu se mișcă.*)
- ERASM (*deloc înduișat*): Dacă te-ntorci la maică-ta, să nu uiți să... Adică, lasă că-i spun eu. (*Formează un număr.*) Alo, mamă-soacră. Eu, Erasm. Nu, nimic grav. Voiam să-ți aduc aminte să-mi dai ăia două mii de lei pe care ți-i-am împrumutat acum trei ani și pe care ziceai că mi-i înapoiezi într-o săptămână. Ce m-a apucat? Nimic. Dar ce, la ora asta banii nu-s tot ai mei? Suferi de inimă? La vîrsta dumitale? Păi, parcă spuneai că ești tinăra... Rodica? Vrea să divorțeze. Poftim? De ce nu? Dacă vrea... Eu respect personalitatea altora, așa cum cer să se respecte și personalitatea mea. Hai, lasă morala, și pregătește banii ăia. La revedere și vezi că nu se mai poartă toc cui. (*Inchide.*)
- RODICA (*zdrobită*): Cu mama mea! Ai jignit-o! Ticălosule! Patricidule! Mi-ai călcat în picioare sufletul de nevestă și de fiică!
- ERASM (*ca și cum ar fi vorba de un „călcat pe picior” în tramvai*): Pardon. Fără să vreau... (*Formează din nou numărul.*) Mamă-soacră, tocmai mă-ntrebam că dacă divorțează fiica dumitale, unde ai să-ți mai exersezi talentul de a băga intrigă... Ai să rămii șomeră! Somn ușor! (*Inchide.*)
- RODICA: Erasm, te implor, termină cu telefoanele astea! Eu mor aici, pe loc.
- ERASM (*imperturbabil*): Parcă spuneai că pleci...
- RODICA (*plîngînd*): Ca să mor în străini, fără familie, fără nimeni lângă mine, fără un suflet cald? Ca cele două orfelene? Cît de crud ești!
- ERASM: Crud? Dimpotrivă. M-am copt. Mi-a venit mîntea la cap. Mens sana, cum spune poetul. Ce mai aștepti? Valiza?
- RODICA: Dar eu nu vreau să plec, Erasm. Nu mă alunga! (*Cade în genunchi în fața lui.*) Te rog, Erasm, nu goni o biată femeie în plină noapte și în necunoscut... Fie-ți milă!
- ERASM: Ridică-te și nu te mai umili în fața unui bărbat.
- RODICA (*se ridică plîngînd*): Iartă-mă, Erasm! Fac tot ce-mi poruncești tu. Tu ești părintele meu.
- ERASM: Nu-mi convine funcția.
- RODICA: Atunci, soțul meu drag și bun.
- ERASM: Bun?! Buni sînt numai oamenii mediocri, lipsiți de personalitate, fantezele. (*Grav.*) Eu nu pot fi bun!
- RODICA: Te iubesc așa cum ești.
- ERASM: Ca într-o melodie de muzică ușoară? Pentru nimic în lume. Pînă acum de ce nu m-ai iubit așa cum am fost?
- RODICA: Am greșit, Erasm, iartă-mă. Credeam că...
- ERASM (*jocul pisicii cu șoarecele*): Acum mă iubești mai mult, nu-i așa?
- RODICA: Așa fi preferat...
- ERASM (*urlă*): Ce?
- RODICA (*mică*): Să fi rămas cum ai fost...
- ERASM (*clocotind*): Mediocr?
- RODICA (*din ce în ce mai mică*): Da... Adică...
- ERASM (*din ce în ce mai mare*): Șters?
- RODICA: Da. De fapt...
- ERASM: Fără pic de personalitate?
- RODICA: Da. În definitiv...
- ERASM: Fantomă?
- RODICA: Ei, și tu...
- ERASM: Dar știi care-i situația? Tristă, cum spune poetul. Nu mai pot să fiu ca înainte... Am gustat din fructul oprit și simt că nu pot să fiu decît mare, ieșit din comun, genial! Ce mă fac?
- RODICA: Încearcă, Erasm, străduiește-te...
- ERASM: Imposibil. Strigă personalitatea în mine. Am alunecat pe panta originalității și nu mă mai pot frîna.
- RODICA: Poate dacă dormi puțin... ai să te refaci.
- ERASM (*sare ca mușcat*): Cuu? Doar am făgăduit! Eu îmi țin cuvîntul. Am făgăduit să mă transform radical, să am insomnie, să devin cineva...
- RODICA: Te dezleg de făgăduială, nu-mai redă-mi liniștea conjugală.
- ERASM: Să mă-ntorc la stadiul de obiect neînsuflețit?
- RODICA: Orișicum ai fi, Erasme, am să te iubesc ca-n basme.
- ERASM: Ce-i cu tine, Rodica? Vorbești în rime? (*O scutură.*)
- RODICA (*se trezește ca din transă*): Ah, ce obosită sînt! Era să adorm aici... Erasm, nu mai vreau să ai personalitate, originalitate, nu vreau să mai fii cineva, vreau să fii tu însuși, așa cum ai fost întotdeauna, nu vreau să mai ai insomnie, vreau să dormi și tu, și (*cască*) eu...
- ERASM: Bine, dar somnul rațiunii?...
- RODICA: Știu. Naște pui vii...
- ERASM (*tare*): Nu, Rodica. (*Cu un fel de răgușală a epuizării.*) NAȘTE MONȘTRI!

Cortina

Liftul

Acțiunea se petrece într-un lift oprit între etaje.

LUNGANUL (*către Miop*): Cît mai e ceasul, domnule?

MIOPUL: Fără opt minute.

LUNGANUL: Formidabil! Stăm aici între etaje de patru minute. Și mă grăbesc îngrozitor!

MIOPUL: Și eu mă grăbesc.

LUNGANUL: Tot îngrozitor?

MIOPUL: Nu chiar. Am treabă.

LUNGANUL: Mi-am dat seama. Prea ești calm. Eu la fix trebuia să fiu sus.

MIOPUL: Și eu. Ce să-i faci?!

LUNGANUL: Îți convine. (*Imită.*) „Ce să-i faci?” Pesemne că nu te grăbești...

MIOPUL: Ți-am spus că mă grăbesc.

LUNGANUL: Dar nu îngrozitor.

MIOPUL: Mă grăbesc, pur și simplu.

LUNGANUL: Ești fantastic! Cum naiba poți să fii dumneata atît de calm? Mai apasă o dată pe butonul ăla. (*Miopul apasă.*) Nimic, așa-i?

MIOPUL: Nimic.

LUNGANUL: Apasă și pe ălălalt. (*Miopul apasă, se aude o sonerie.*) Poate că aude mecanic. (*Pauză.*) Ți-ai găsit! O fi la o țuică... Te pomenești că rămînem în liftul ăsta pînă mîine dimineața. Ce porcărie! Tocmai acum și-a găsit să rămînă între etaje!

MIOPUL: O să se rezolve pînă la urmă.

LUNGANUL (*enervat*): Vorbești prostii, domnule. Cine dracu să rezolve? (*Adresîndu-se Grasului.*) Ce părere ai? (*Arată spre Miop.*) Se vede că nu-i grăbit... Mai știi, poate că-l și amuză ideea să rămînă toată noaptea în lift. (*Îl privește deodată suspicios pe Gras.*) Dar dumneata de ce taci? Nu te grăbești?

GRASUL: Ba da, cum să nu. Sper să ajung la timp.

LUNGANUL (*dispreț*): Speri! Mă faci să rid, domnule. Speri! Dar ce, în situația asta e vorba să speri sau să nu speri? Trebuie să fiu sus la fix. (*Bate furios în ușă.*) Cît mai e ceasul?

MIOPUL: Fără șase.

LUNGANUL: Fără șase? Extraordinar! Aici ne petrecem noaptea. Ce mizerie! Ce mizerie! (*Măsurîndu-l cu atenție pe Gras.*) Cîte kilograme ai dumneata?

GRASUL (*jenat*): O sută două.

LUNGANUL: Cîiit?

MIOPUL: Ți-a spus omul o dată. De ce mai insiști?

LUNGANUL (*se gîndește cîteva secunde, apoi izbucnește*): Acum e clar!

MIOPUL: Ce e clar?

LUNGANUL (*privindu-l insistent pe Gras*): E clar.

GRASUL (*neliniștit*): Ce e clar?

LUNGANUL: E clar de ce ne-am oprit între etaje. Kilogramele dumnealui.

MIOPUL: Să fim serioși.

LUNGANUL: Să fim serioși? Ia citește dumneata ce scrie pe tăblița aia.

MIOPUL (*citește*): „Maximum 3 persoane”.

LUNGANUL (*triumfător*): Ei?

MIOPUL: Ce „ei”?

LUNGANUL: Nu te-ai lămurit? Am supraîncărcat liftul. Puteam să ne și prăbușim. De altfel, nici nu-i prea tîrziu.

MIOPUL: Ce?

LUNGANUL: Să ne prăbușim.

MIOPUL: Vezi-ți de treabă. Eu am 54 de kilograme, iar dumneata cred că n-ai mai mult de 60.

LUNGANUL: 62.

MIOPUL: E-n regulă.

LUNGANUL: Ce e-n regulă?

MIOPUL: Toți trei n-avem mai mult de 220 de kilograme.

LUNGANUL: Și ce-i cu asta?

MIOPUL: Puterea de tracțiune a liftului e calculată pentru ceva mai mult. Cam 225—230 de kilograme.

LUNGANUL: Mde! Și dacă nu-i calculată bine? Și dacă liftul e uzat?

MIOPUL: Trebuia să nu te urci.

LUNGANUL (*arătînd spre Gras*): El trebuia să nu se urce! Dacă e gras, să meargă pe scări.

MIOPUL: Dînsul s-a urcat primul. Dumneata ai venit ultimul. După ce închisesem ușa.

LUNGANUL: Eu mă grăbesc.

MIOPUL: Toți ne grăbim.

LUNGANUL: Eu trebuie să fiu sus la fix. Cît e ceasul?

MIOPUL: Fără trei minute. Toți trei trebuie să fim sus la fix.

LUNGANUL (*agitîndu-se*): Nemaipomenit! Gata, aici rămînem! Domnule, de ce ești atît de gras?



GRASUL (*stingherit*) : Hipofiza...

LUNGANUL : Ce-i aia hipofiza ?

MIOPUL : O glandă.

LUNGANUL : Și de ce nu muncești, ca să mai dai jos... ?

GRASUL (*modest*) : Muncesc.

LUNGANUL : Dacă urcai pe scări, mai slăbeai puțin.

GRASUL : Sufăr de inimă.

LUNGANUL : Uite că din cauza dumi-tale stăm aici cine știe până când. (*Bate disperat cu pumnii în ușă.*) Hei ! Alo ! Nu-i nimeni ? Am rămas între etaje ! (*Scîrbit.*) Aiurea ! Nu ne aude nimeni... Ce situație stupidă ! (*Se întoarce spre Gras.*) Domnule, cînd te văd, mă mănîncă palmele.

GRASUL (*scuzîndu-se*) : Dar n-am făcut nimic...

LUNGANUL : N-ai făcut nimic !... Ești gras, asta-i.

MIOPUL : Și ce-i dacă e gras ?

LUNGANUL : E anormal. Și mic, anormalii nu-mi plac, din principiu.

MIOPUL : Dumneata ai principii ?

LUNGANUL (*concesiv*) : Poftim : din instinct. Dar să știi că am principii.

MIOPUL : De pildă, principiul graso-fobiei.

LUNGANUL : Nu înțeleg.

MIOPUL : Adică nu poți să-i suferi pe oamenii grași.

LUNGANUL (*bucuros*) : Exact. De unde știi ? Într-adevăr, nu pot să-i sufăr. Cînd văd un gras — să mă scuze dum-nealui — mi se face greață, mi se întorc măruntaiele pe dos. Din cauza

lor, nu te mai poți urca într-un tram-vai, nu mai ai loc în tren, la cinema-tograf, în parcuri, pe stadioane, în lift... Poftim, acum s-a stricat și liftul din cauza grașilor. Și mai sînt și impertinenți !

GRASUL (*se face mic*) : Domnule, dar eu n-am spus nimic. Te rog să mă ierți dacă...

LUNGANUL : Sigur că n-ai spus nimic. Asta mai lipsea, după ce ai adus liftul în halul ăsta ! Mă miră că nu ți-e rușine obrazului.

MIOPUL : De ce să-i fie rușine ?

LUNGANUL : Cum de ce ? În primul rînd, fiindcă-i gras. Cînd ai 200 de kile, nu te bagi în sufletul oamenilor.

GRASUL (*pierit*) : O sută două.

LUNGANUL : Rahat. Întotdeauna furați la cîntar ca să păreți mai slabi. Vă cunosc eu. (*Urlă.*) Ține-ți burta mai în-colo, că mă strivești !

GRASUL (*care se află la o distanță des-tul de mare de Lungan, se retrage în colțul său, lipindu-se de peretele liftu-lui*) : Scuzați !

LUNGANUL : Din liftul ăsta mizerabil o să ieșim tocmai mîine dimineață (*Grasului.*) Ce te înghesui, mă, în pe-rete ? Vrei să cădem ? ! (*Grasul se re-trage.*)

MIOPUL : Ce tot ai cu el ?

LUNGANUL : N-am nimic cu el. (*Zim-bind.*) În fond, suferim toți trei. Nu-mai că trebuia să fiu la fix sus. Și blestematul ăsta de lift s-a oprit între etaje ca un catîr.

GRASUL (*a prins puțin curaj*): Bine zis, ca un catîr.

LUNGANUL (*meditează o clipă, apoi izbucnește*): Faci ironii, da? Cu mine faci tu ironii, umflatule! (*Strînge pumnii*). Mă, dacă mai scuipi o singură ironie la adresa mea, te dezumflu ca pe un balon, te fac slănină afumată! Porcule!

GRASUL (*în panică, Miopului*): Domnule, ești martor, n-am făcut nici o ironie. Să mă trăsnească dacă...

MIOPUL: Într-adevăr, n-ai făcut nici o ironie. Dumnealui e cam prost dispus, ca să mă exprim mai politicos.

LUNGANUL: Pune-te și dumneata în situația mea.

MIOPUL: Sînt.

LUNGANUL: Închipuie-ți, la fix trebuia să fii sus. Cît e ceasul?

MIOPUL: Fără un minut.

LUNGANUL: Fără un minut? Dezastru!

Nu mai ajung sus la fix. O, de ce există pe lume oameni (*se uită spre Gras*) care îi împiedică pe alții să trăiască?! (*Aproape plîngînd*). Liftul ăsta m-a nenorocit! Dacă nu-l supraîncărcam, nu se oprea între etaje. Ar trebui să se facă o lege care să interzică grașilor accesul în lifuri, în locurile publice, în tramvaie și autobuze. Nu că aș avea ceva cu dumnealui, dar speța asta e o calamitate. (*Miopului, în mod special*). Acum cîteva zile, în tramvai, mă calcă un bivoli de ăsta de vreo două-trei sute de kile pe picior. Credeam că văd stele verzi. Gîndește-te, domnule, trei sute de kilograme pe un biet picior! Ei, ce crezi? Mi-a sărit

tandăra și i-am băgat un pumn în burtă, că era, tîmpitul, să crape de apoplexie. (*Grasului*). Ce te uii așa? Nu-ți convine? Degeaba! Pe mine n-ai să mă înfuleci! Mai bine uite-te la tine, cum se cunoaște că te tragi din mai-muță.

MIOPUL: După ce se cunoaște?

LUNGANUL: După grăsimile, domnule. E gras ca un porc.

MIOPUL: Logica dumitale e suspect de șubredă.

LUNGANUL: Logica? De logică îți arde dumitale? Eu la fix trebuie să fii sus. Și uite că în loc să fii sus la fix, stau agățat între etaje. Unde-i logica aici? Ei, unde-i logica? Dacă ar fi să mă conduc după logică, ar trebui să-l iau pe grasul ăsta și să-l arunc afară din lift. Asta, da, logică! (*Febrii*). Cît mai e ceasul?

MIOPUL: Fix.

LUNGANUL (*distrus*): Gata! S-a sfîrșit! La fix trebuia să fii sus... (*Cu ură, Grasului*). Numai din cauza ta, Gra-su-le! Numai tu ești de vină! Numai voi, grașii, sînteți de vină! Trebuie să fiți dați afară din toate lifurile. Sînteți un pericol pentru umanitate, grașilor! Ah, dacă ar fi după mine, te-aș strînge de gît aici, pe loc, ca să scap lumea de un gras... Te-aș ucide cu miinile mele. Toți grașii trebuie uciși, uciși, uciși!...

MIOPUL (*măsurîndu-l pe Lungan de aproape, după ce și-a ridicat ochelarii pe frunte*): LUNGANULE!

Cortina

Dispariția

Scenă radiofonică

CĂLĂTORUL 1: Am impresia că și dumneata mergi în aceeași direcție...

CĂLĂTORUL 2: Da.

CĂLĂTORUL 1: Știi unde duce drumul ăsta?

CĂLĂTORUL 2: Firește. Altfel nu porneam.

CĂLĂTORUL 1: Și ai de gînd să mergi chiar pînă la capăt?

CĂLĂTORUL 2: Te cred.

CĂLĂTORUL 1: Mda. Speri să treacă vreo mașină? Pe-aici nu prea trec mașini. Nici căruțe.

CĂLĂTORUL 2: Știu.

CĂLĂTORUL 1: Cu groaza asta de bagaje vrei să faci tot drumul pe jos?

CĂLĂTORUL 2: Mi-am luat cîteva lucruri trebuincioase.

CĂLĂTORUL 1: Mă rog, mă rog. Treaba dumitale. Nu mă amestec. Eu, după cum vezi, sînt mai lejer. Deși, pentru mine, drumul ăsta e un fleac. Am condiție fizică.

CĂLĂTORUL 2: Da. Ești voinic.

CĂLĂTORUL 1 (*după o pauză*): N-aș vrea să te jignesc... Cum s-ar spune,



sîntem doar tovarăși de drum... Dar, așa pirpiriu cum te văd... Mă rog, nu-mi place să mă amestec în viața altora... Faci cum crezi. N-ai o alură athletică.

CĂLĂTORUL 2: N-am.

CĂLĂTORUL 1: E de mers, nu glumă.

CĂLĂTORUL 2: Te văd foarte îngrijorat de soarta mea.

CĂLĂTORUL 1: N-am vrut să te jignesc. De altfel, nici nu te cunosc. Te văd pentru prima oară. (Pauză.) Află că nu ții bine rucsacul. La un moment dat, au să te jeneze curelele. Au să-ți intre în carne. Te previn cu totul de zăntărit.

CĂLĂTORUL 2: Mulțumesc.

CĂLĂTORUL 1: Dumneata cunoști bine drumul ăsta?

CĂLĂTORUL 2: N-am mai fost niciodată pe aici.

CĂLĂTORUL 1: Nici eu. Dar pot să spun că-l cunosc ca-n palmă.

CĂLĂTORUL 2: După vre-o hartă, ceva?

CĂLĂTORUL 1: A, nu. Am eu, așa, o intuiție a drumurilor. Nu știu cum să-ți explic... Un fel de conștiință interioară a geografiei. Nu, nu-i vorba de știință. Eram slab la geografie, în școală. Cum să te fac să pricepi? Dumneata ai fost vreodată la Buenos Aires?

CĂLĂTORUL 2: Nu.

CĂLĂTORUL 1: Nici eu. Dar știu cum arată. Dacă m-aș duce acolo, m-aș descurca tot atît de bine ca în orașul meu natal. Și nu numai la Buenos Aires. Și la Addis Abeba. Sau la Port Said. Sau la Alma Ata. Nu mai vorbesc de New York sau de San Francisco. (Ride.) Ai observat? Am o slă-

biciune pentru orașele cu denumiri formate din două cuvinte. Înțelegi ce vreau să spun.

CĂLĂTORUL 2: Nu prea.

CĂLĂTORUL 1: Nu-ți reproșez. E și foarte greu să înțelegi un proces complicat, care se petrece undeva, în subconștientul altcuiva. În sfîrșit... (Pauză.) Cei doi merg în tăcere.) Dacă mergi crispat, ai să obosești repede.

CĂLĂTORUL 2: Nu merg crispat.

CĂLĂTORUL 1: Așa mi s-a părut. În orice caz, să știi de la mine că numai mersul lejer este neobositor.

CĂLĂTORUL 2: Tot ce se poate.

CĂLĂTORUL 1: Cu pantofii ăștia nu ajungi departe. Trebuia să-ți pui ghetă de baschet. Sau pantofi de tenis. În fond, și ăsta e un fel de sport.

CĂLĂTORUL 2: Dumneata mergi ca turist?

CĂLĂTORUL 1: Nu, nu. M-ai înțeles greșit. Merg cu un scop. Bine determinat. Dar, după părerea mea, scopul nu scuză mijloacele. Vreau să ajung la capăt în stare bună, cum s-ar zice.

CĂLĂTORUL 2: Și eu vreau același lucru.

CĂLĂTORUL 1: Nu se cunoaște. N-ai ritmicitate în marș. Ai și început să gîfii. Uite, dacă vrei să te cruți, ia-te după pasul meu. Fii atent: un-doi, un-doi. Păi ce faci, domnule? Îmi răcesc gura degeaba? Și-așa e destul praf pe drumul ăsta. Vrei să-l înghit eu pe tot?!

CĂLĂTORUL 2: Nu te supăra. Eu merg în ritmul meu. Sînt ceva mai greoi. Dumneata execuți un pas gimnastic. Foarte elegant, foarte spectaculos... dar... nu mi se potrivește.

CĂLĂTORUL 1 (*ironic*): Mulțumesc pentru aprecieri. (*Oftează*). Degeaba încercă omul să te învețe câte ceva...

CĂLĂTORUL 2: În definitiv, de ce să ne certăm? Eu nu îndrăznesc să-ți dau dumitale lecții.

CĂLĂTORUL 1 (*sarcastic*): Asta ar fi chiar bună! *Dumneata* să-mi dai mie lecții! Eu știu să merg, domnule. Uite: bat pasul ferm, apăsător, viguros. Talpa aderă perfect la teren. Pașii sînt egali, precizi, matematici. Greutatea corpului cade deopotrivă pe ambele picioare. Nu gîfii, nu ezit, nu mă poticnesc.

CĂLĂTORUL 2: Sînt convins. De altfel, ai și multă prestanță în mers.

CĂLĂTORUL 1: Te rog, fără ironii.

CĂLĂTORUL 2 (*sincer*): Nici nu m-am gîndit să fac ironii. Sînt absolut sincer.

CĂLĂTORUL 1 (*ușor plictisit*): Cred că n-ai să te consideri ofensat dacă am să încerc să merg în stilul meu... mai spectaculos, cum îi zici dumneata. La urma urmei, drumul e cît se poate de practicabil și aș vrea să și profit nițel să-mi pun în mișcare mușchii, sîngele, respirația. Nu te superi, nu?

CĂLĂTORUL 2: Nu.

CĂLĂTORUL 1: Atunci o iau înainte. Sper să ne mai întîlnim. La revedere. (*De departe.*) Și mai gîndește-te la ce ți-am spus!

CĂLĂTORUL 2 (*singur*): Ciudat om! Are o condiție fizică excelentă, e foarte sigur pe sine și totuși ține să facă demonstrații gratuite. (*Pauză. Merge.*) Dar cu rucsacul cam are dreptate. E destul de greu pentru un drum lung... (*Îcnește, aranjîndu-și rucsacul.*) Și ce căldură! A ajuns departe... nu se mai vede... (*Pauză. Merge. Deodată strigă.*) Hei, domnule, ce-i cu dumneata? S-a întîmplat ceva?

CĂLĂTORUL 1 (*de la oarecare distanță*): Un mic accident. (*Mai aproape.*) Nu știu de unde naiba o fi răsărit copacul ăsta tocmai de-a curmezișul drumului. Pesemne că a fost furtună azi noapte. M-am împiedicat și mi s-a rupt cămașa. Drept în față. Uite și dumneata.

CĂLĂTORUL 2: Da. Neplăcută treabă!

CĂLĂTORUL 1: Neplăcută, zici? Mizerabilă! ăsta nu e drum. E cursă cu obstacole. Te-am prevenit. Ce ai în rucsac?

CĂLĂTORUL 2: Niște schimburi... mincare... cîteva cărți.

CĂLĂTORUL 1 (*ride*): Cărți, la drum! Ești formidabil, domnule! Doar n-ai să citești din mers.

CĂLĂTORUL 2: Bineînțeles că nu. Pentru popasuri. Și cînd ajung.

CĂLĂTORUL 1: O cămașă pentru mine n-ai? Chiar dacă ai, o să-mi fie prea mică. Eu sînt, oricum, mai solid. Am să încerc totuși. (*I se oferă cămașa.*) Așa. Mulțumesc. (*Încearcă s-o îmbrace.*) Dar ce-i asta? Dumneata porți cămăși atît de mari?

CĂLĂTORUL 2: Nu. Îmi vine perfect.

CĂLĂTORUL 1: Foarte straniu! Atunci de ce mie mi-e prea mare?

CĂLĂTORUL 2: Nu pricep nici eu. Am senzația că te-ai făcut mai mic.

CĂLĂTORUL 1 (*ride cu hohote*): Ce prostie!

CĂLĂTORUL 2: Domnule, să știi că, în orice caz, nu mai ești ca la început. Ceva s-a petrecut cu dumneata. Nu, nu. E limpede. Ești mai mic. Te rog să mă ierți, dar asta-i realitatea.

CĂLĂTORUL 1: Faci sofistică, amice. Dacă dumneata ai halucinații, sau mai știu eu ce dracu, nu înseamnă că (*imită gros*) „asta-i realitatea!” la stai nițel! Ai mîncat ceva pe drum în lipsa mea?

CĂLĂTORUL 2: Nimic.

CĂLĂTORUL 1: Atunci de ce te-ai umflat așa?

CĂLĂTORUL 2: Fugi de-aici! Cum o să mă umflu? Nu mă simt deloc umflat.

CĂLĂTORUL 1: Totuși, așa e. Nu erai dumneata mai mic decît mine?

CĂLĂTORUL 2: Ba da. Tocmai mă mîram și eu că acum e invers.

CĂLĂTORUL 1: Ce vrei să spui?

CĂLĂTORUL 2: Acum, dumneata ești mai mic decît mine.

CĂLĂTORUL 1: Fiindcă te-ai umflat fără măsură.

CĂLĂTORUL 2: Dimpotrivă. Te-ai micșorat dumneata.

CĂLĂTORUL 1: Ești stupid, domnule. Iartă-mă că ți-o spun de la obraz. Din punct de vedere logic, un om nu se poate micșora.

CĂLĂTORUL 2: Asta așa e.

CĂLĂTORUL 1: Ei, vezi?

CĂLĂTORUL 2 (*încurcat*): Sigur... din punct de vedere logic...

CĂLĂTORUL 1: În schimb, logica nu interzice umflarea unui om din diverse cauze. După cum umflarea unui om nu

contrazicere logica.

CĂLĂTORUL 2: Da, însă...

CĂLĂTORUL 1: Asta e! Ia-ți cămașa înapoi, că mi-e prea mare. Și ia aminte că drumul ăsta nu-i o bagatelă. Ai văzut ce era să pătesc eu, care, cât de cât, am ceva experiență, ca să nu mai vorbesc de condiția fizică... Cu felul dumitale de a merge n-ai să ajungi la capăt în vecii vecilor. Te avertizez. (*Poruncitor.*) Și acum, la drum! (*Merg amindoi în tăcere. Călătorul 2 gîfîie.*) Ai văzut cum gîfîi?! Dacă nu m-asculți, n-am ce-ți face!

CĂLĂTORUL 2: Domnule, dacă iar începi să mă dădăcești, să știi c-o iau înainte.

CĂLĂTORUL 1: Numai să poți. (*Ride.*) Stai, domnule, ești nebun? Ia te uită cum merge. Hei! Ce faci? Alo! Stai mai încet! (*Zgomotul unei căderi.*) Na, că iar m-am împiedicat! De unde naiba, a răsarit bolovanul ăsta?! Hei! Prietene!

CĂLĂTORUL 2 (*de departe*): Ce mai vrei?

CĂLĂTORUL 1 (*îtipă*): M-am împiedicat. Întoarce-te puțin înapoi!

CĂLĂTORUL 2 (*s-a întors*): Iar ai căzut? (*Uluie.*) Domnule, dar de ce ești așa de mic? E nemaipomenit! Cum de te-ai micșorat în halul ăsta?

CĂLĂTORUL 1: Ești nebun! Mai bine ajută-mă să mă ridic. Hopa, sus. Dumnezeule! Ce s-a întimplat cu dumneata? De ce ai crescut în halul ăsta?

CĂLĂTORUL 2: Eu?

CĂLĂTORUL 1: Dar cine, eu? Nu te vezi ce matahală ești? Cu dumneata nu-i lucru curat, pe cuvîntul meu.

CĂLĂTORUL 2: Să fim serioși. Eu am rămas exact cum am fost. Uite rucsacul ăsta.

CĂLĂTORUL 1: Ala-i rucsac? E coșcogea cisternă.

CĂLĂTORUL 2: Nu vezi că înoți în propriile dumitale haine? Cum să nu te împiedici cu asemenea ghetе în picioare! Parcă ai fi Charlot.

CĂLĂTORUL 1: Da, mi s-au întins. E drept. A plouat cumva?

CĂLĂTORUL 2: Da de unde! E senin. Te-ai micșorat, asta e!

CĂLĂTORUL 1: Iar intri în conflict cu logica. Un om nu se poate micșora, că nu-i gheață sau zahăr, să se topească. Dumneata ai crescut peste măsură. Poate că ești în perioada de creștere. Ți s-o fi schimbînd și vocea, te pomenești.

CĂLĂTORUL 2: Delirezi, iubittle. La vîrsta mea nu mai crește nimeni.

CĂLĂTORUL 1: Ei fi rămas în întîrziere. Mai bine aruncă bolovanul ăsta din drum că se poate împiedica și altcineva.

CĂLĂTORUL 2: Bolovan?! (*Ride cu hohote.*) E o biată pietricică.

CĂLĂTORUL 1: Față de dimensiunile dumitale...

CĂLĂTORUL 2: Sint de-a dreptul îngrijorat. Abia dacă-mi ajungi pînă la genunchi. Și vocea ți-a devenit mai subțirică...

CĂLĂTORUL 1: Lasă-te de glume. Și nu mai urla așa de tare.

CĂLĂTORUL 2: Nu urlu deloc. Vorbesc normal.

CĂLĂTORUL 1: Hai mai departe. Dar fii atent. Eu cunosc drumul și tot mă mai potionesc. Fii atent la mine: undoi, un-doi, un-doi! Ce Dumnezeu faci pași așa de mari? Ptiu! (*O nouă bufnitură.*) Iar m-am împiedicat de un copac.

CĂLĂTORUL 2 (*ride homeric*): ăsta-i chibritul cu care mi-am aprins eu țigara. Dacă știam că ai să te-mpiedici de el, nu-l aruncam în mijlocul drumului. Hai, ridică-te! Tii! Dar mic te-ai mai făcut! Mă uluiești! De cite ori te împiedici de ceva, te micșorezi. Curi-oasă creatură trebuie să fii.

CĂLĂTORUL 1: Din punct de vedere logic, eu nu mă puteam micșora. Ca să nu mai spun de condiția fizică.

CĂLĂTORUL 2: Scutește-mă de logica dumitale și de condiția aia fizică! Uite că s-a schimbat condiția fizică. Ești mai mic decît palma mea. Pesemne că și logica se mai poate schimba...

CĂLĂTORUL 1: Niciodată! Nici una, nici alta! Să mergem mai departe. Dar ține seama de ce ți-am spus: pași egali, greutatea deopotrivă pe un picior și pe celălalt, respirația ritmică. Altminteri, obosești.

CĂLĂTORUL 2: Dacă-mi promiți să nu-mi mai ții predici, eu te duc în palmă. Că pînă la urmă ai să te-mpiedici și de un fir de praf. Hai, suie în palmă și taci din gură!

CĂLĂTORUL 1: Te poftesc să nu ții la mine. Mai întii învață să mergi! Au! Nu mă strînge așa!

CĂLĂTORUL 2: Ține-te bine de degetul cel mare. Așa. Să nu cazi. Nu te

mai plimba, domnule, prin palmă, că mă gîdili.

CĂLĂTORUL 1: Trebuie să-mi mențin condiția fizică. Și morală. Trebuie să ajung la capăt.

CĂLĂTORUL 2: Cel puțin taci din gură.

CĂLĂTORUL 1: Nu pot să tac. Trebuie să-mi mențin condiția logică. Au! M-am împiedicat! Ce-i asta?

CĂLĂTORUL 2: O linie din palmă. Se zice că-i linia minții.

Hoțul

Intuneric. O lanternă luminează pe rînd obiecte dintr-un cabinet de lucru. Purtătorul lanternei scoate febril peste tot, deschide sertare, ușile bibliotecilor, răscolește printre hîrțile de pe birou, printre cărți etc. Comportare abilă de specialist în materie. Nu face zgomot. Dar... ghinion! Un obiect nevăzut care îi stătea în drum se răstoarnă, tulburînd violent liniștea. Hoțul încremenește. Stinge lanterna. Beznă. Nici o mișcare. Cîteva secunde de încordare. Se pare că zgomotul nu a fost auzit. Hoțul își reia îndeletnicirea. Se deschide încet o ușă.

LOCATARUL: Sus mîinile! (*Aprinde brusc lumina. Hoțul ridică mîinile. Locatarul, în pijama, ține în mînă un pistol-jucărie, foarte asemănător cu un pistol autentic. De aceea — și din pricina spaimei — Hoțul nu-și dă seama.*)

HOȚUL: Domnule, eu...

LOCATARUL (*zîmbind rece*): Lasă justificările! N-ai să-mi spui că te afli aici fiindcă ai confundat locuința mea cu a dumitale, sau fiindcă ai vrut să-mi faci o surpriză plăcută — un cadou, flori, ceva... Dacă nu ții mîinile sus, trag. Sînt în legitimă apărare. Te rog să nu faci nici o mișcare suspectă, că te curăț pe loc. (*Îl privește cu atenție.*) Interesant specimen! De mult visam să pun și eu mîna pe un hoț... Pe un hoț autentic, evident.

HOȚUL (*nu știe ce să facă cu lanterna pe care o mai ține în mînă*): Domnule, vă rog...

LOCATARUL (*tăios*): Nu mă rogi nimic. Doar n-ai vrea să te fac scăpat. Să te mai și feliț, poate...

HOȚUL: Nu, domnule, am vrut să vă rog să... pun și eu lanterna asta undeva. N-are nici un sens să o mai țin în mînă.

LOCATARUL (*mirare indignată*): Ia te uită! Mă iei cu „sens“, ai? Avem vocabular? ! Sîntem culti, te pomenești...

CĂLĂTORUL 1 (*din ce în ce mai îndepărtat, din ce în ce mai slab*): Ajutor! Ajutor! Simt că nu mai sînt! Condiția mea fizică! Condiția mea morală! Condiția mea logică! Dispaaar!

CĂLĂTORUL 2: Ce-i? Ce s-a întîmplat? Hei, dar unde ești? Te țineam aici în palmă... Unde ai dispărut? Unde-ai dispărut, domnule? Ce întîmplare fantastică! Și eu care credeam că o să facem drumul împreună pînă la capăt! MINCINOSULE!

HOȚUL (*cu modestie*): A, nu... N-am intenționat nicidecum să vă epatez. Îmi pare rău...

LOCATARUL (*din ce în ce mai mirat*): Cu mutra dumitale lombroziană... să mă e-pa-tezi! Devii din ce în ce mai interesant.

HOȚUL: Vă rugasem ceva...

LOCATARUL: Pune-o și dumneata pe bibliotecă, dar să nu faci nici o mișcare în plus, că... (*Hoțul pune lanterna pe bibliotecă și lasă mîinile în jos.*) Nu! Mîinile sus!

HOȚUL (*ridică mîinile*): Să știți că nu sînt înarmat.

LOCATARUL (*ride*): Îmi dai cuvîntul de onoare?

HOȚUL (*n-a sesizat ironia*): Pe cuvîntul meu de onoare.

LOCATARUL (*ride cu hohote*): Pe cuvîntul dumitale de onoare! Ei, ce să mai discutăm?! Cu figura distinsă și cu purtările alese ce vă caracterizează, cuvîntul de onoare e de-a dreptul o tautologie. Ce gafă! Să pretind cuvîntul de onoare unui domn respectabil și distins! Vă rog, stimate domnule hoț, să mă iertați... Mă simt profund vinovat pentru ofensa involuntară ce v-am adus-o.

HOȚUL (*calm*): Vă iert. Pot să țin mîinile mai lejere?



LOCATARUL : Cît vă sînt de îndatorat, domnule ! M-ați iertat, deci ! Vă spun sincer, nu mă așteptam la atîta generozitate din partea unei persoane pe care am jignit-o, e drept, involuntar, dar oricum... Vă mulțumesc din suflet, respectabile domn.

HOTUL (*idem*) : Dat fiind faptul că nu posed nici un fel de arme asupra mea — dacă vreți, puteți controla —, vă rugasem să-mi îngăduiți să nu mai țin brațele ridicate...

LOCATARUL (*bine dispus de propriul joc, dar cu un pic de teamă*) : Cu condiția să rămîneți pe loc și să nu schițați nici un gest, cît de cît periculos. Pericolul pentru dumneavoastră, bineînțeles. V-ar putea costa chiar viața. Puteți coborî brațele și vă puteți așeza pe scaunul acela. (*Brutal.*) Dar, te previn : degetul meu arătător se află în permanență pe trăgaci, gata să sancționeze drastic orice mișcare necugetată...

HOTUL (*se așază pe scaunul indicat și pune mîinile pe genunchi*) : Constat că ați citit ceva romane polițiste...

LOCATARUL (*cam jenat*) : În tinerete. Ca toată lumea... (*Iși dă seama că a marșat.*) Mă bucură imens că ai început să faci și constatări. E foarte frumos din partea dumitale... În orice caz, am început să devenim mai familiari unul cu celălalt, fapt ce-mi produce o plăcere deosebită.

HOTUL (*fără umbră de ironie*) : Plăcerea e de partea mea. Mă simt onorat să stau de vorbă cu dumneavoastră. Sînteți o somitate culturală și, chiar cu riscul de a primi un glonte trimis din greșală, satisfacția acestei convorbiri

este incomensurabilă pentru mine. Vă mărturisesc sincer că, în ciuda situației cu totul neplăcute în care mă aflu, posibilitatea de a sta de vorbă cu dumneavoastră merită toate ostenelele.

LOCATARUL (*măgulit și prudent*) : Sînt stupefiat, domnule hoț, că mă recunoști drept o somitate culturală. Nu știam că și în domeniul dumneavoastră de activitate cultura e atît de apreciată... Mă simt măgulit. Și, în același timp, mă întreb cu foarte mare seriozitate unde vrei să ajungi. Debutul discuției este cît se poate de bizar. Nu crezi ?

HOTUL : Din punctul meu de vedere...

LOCATARUL : Aha, ai și punct de vedere ! Te pomenesti că ești și deținătorul unui sistem filozofic personal... inedit...

HOTUL : Am sesizat ironia dumneavoastră...

LOCATARUL : Nu mai spune ! Atît de subtil ești ?

HOTUL (*continuă, fără să țină seama de întrerupere*) : ...dar nu consider că am dreptul să vă răspund. Îmi sînteți cu mult superior și...

LOCATARUL : Cum ai spus ? Superior ? Eu superior față de dumneata ? Domnule, iartă-mă, dar te înșeli profund... Poate că reprezint eu ceva în cultură, nu cine știe ce, dar dumneata ești totuși (*gest de înaltă apreciere*) un Hoț !

HOTUL : N-aș vrea să fiu înțeles greșit...

LOCATARUL (*mimînd o gîndire profundă*) : Se poate... se poate... Aparențele înșeală uneori... Dumneata, în fond, ai venit aici ca să porți o discuție filozofică... sau... mă rog... să te adapți la

- unul din izvoarele culturii... Și ai preferat să intri noaptea — noaptea fiind mai propice activității intelectuale — și, prin efracție, probabil din originalitate... Iar eu, privind lucrurile superficial, te iau drept un... hoț. Ah, judecata asta superficială a oamenilor de condiție spirituală inferioară! Te implor, domnule, să mă ierți! Sint un infam.
- HOTUL :** V-am lăsat să vorbești... nu v-am întrerupt...
- LOCATARUL :** Da, da, ai dreptate! Am procedat cam nepoliticos, vorbind mai mult decît trebuie. Sint gazdă... Am cam uitat unele îndatoriri mondene.
- HOTUL :** Domnule, îmi dau seama că, orice aş spune, nu voi putea fi luat în serios. Din pricina...
- LOCATARUL :** Te înșeli. Eu te iau foarte în serios. Dovadă... (*Arată pistolul din mîna dreaptă.*)
- HOTUL :** Fiindcă tot a venit vorba de obiectul acela din mîna dumneavoastră, țin să vă aduc la cunoștință că și fiul meu are unul la fel, cu care trage la țintă... pe bază de bețișoare cu ventuză.
- LOCATARUL (*aruncă furios pistolul*) :** Atunci de ce ai ridicat mîinile și de ce toată mascarada aia cu glonțul trimis din greșeală?...
- HOTUL :** Să vă spun sincer, la început am crezut că aveți un pistol adevărat. Mă speriasem prea tare și nu mi-am dat seama. Ulterior, cînd m-am liniștit, l-am privit cu mai multă atenție... și... în sfîrșit. Dar n-am vrut să vă supăr...
- LOCATARUL :** Îți apreciez delicatețea. Să nu-ți închipui însă că mă aflu la discreția dumitale. Oricînd pot striga și îmi vine ajutor.
- HOTUL :** Întimplător am aflat că familia dumneavoastră e plecată la munte și că sînteți singur în această vilă cu totul izolată...
- LOCATARUL (*și-a pierdut singele rece*) :** Te avertizez. Telefonul e lângă mine, pe birou. Pot suna și, în câteva clipe...
- HOTUL :** De ce vă enervați, domnule? Gîndiți-vă și dumneavoastră: pînă să puneți mîna pe telefon, pînă să vină tonul, pînă să formați numărul și pînă să purtați cea mai scurtă convorbire posibilă, eu vă pot neutraliza de douăzeci de ori. Chiar fără arme...
- LOCATARUL (*însăpăimîntat, dar încercînd să intimideze*) :** Cu alte cuvinte, mă ameninți. Mă ameninți cu moartea. Treaba asta o să tragă destul de greu în defavoarea dumitale... mai tîrziu, la anchetă...
- HOTUL :** Vedeți? Din nou m-ați înțeles greșit. Nimeni nu vă amenință, domnule, nimeni nu vrea să vă ucidă. Cu atît mai puțin eu, care n-am omorît în viața mea nici măcar o găină.
- LOCATARUL (*nu prea dă crezare asigurarilor Hoțului*) :** Atunci, de ce...
- HOTUL :** Păi singur v-ați creat iluzia unui atac din partea mea și ați trecut în revistă toate posibilitățile de salvare. Vă asigur însă că nu am nici cel mai mic gînd rău cu dumneavoastră.
- LOCATARUL (*amar*) :** Sint convins. Ai venit să mă vezi.
- HOTUL :** Nu. Am venit să fur.
- LOCATARUL :** Serios?! De necrezut. Un om atît de fin...
- HOTUL :** Începeți să vă repetați, domnule.
- LOCATARUL :** Sint, dacă nu mă înșel, în casa mea (*apăsă*), domnule.
- HOTUL :** Și v-ați pierdut și omorul...
- LOCATARUL :** E pentru prima oară cînd aud, și încă în casa mea, astfel de cuvinte despre mine.
- HOTUL :** E, mi se pare, pentru prima oară cînd vă calcă un hoț. N-am vrut să vă jignesc, în orice caz...
- LOCATARUL (*exasperat*) :** Domnule, să lăsăm schimbul ăsta de amabilități. Cît ai nevoie?
- HOTUL (*sincer uimit*) :** Ce anume?
- LOCATARUL :** Asta-i bună! Doar n-ai venit să-mi șterpelești cărțile sau manuscrisele. Te întreb de cîți *bani* ai nevoie.
- HOTUL :** O să rideți, dar n-am venit să șterpelesc bani.
- LOCATARUL :** Dar ce?
- HOTUL :** Idei...
- LOCATARUL (*în pragul demenței*) :** Ce?!
- HOTUL :** Ați auzit bine. Idei.
- LOCATARUL (*iși masează fruntea cu mîna*) :** Fii bun, lasă-mă să-mi revin. (*Autoconvingere.*) Ceea ce se petrece cu mine nu-i adevărat, nu e realitate. În clipa asta eu visez. Iar dacă știu, dacă îmi dau seama că visez, înseamnă că pot să mă trezesc. Acum am să mă trezesc. Am să mă trezesc!
- HOTUL (*zîmbește*) :** Nu visați, domnule. Vă garantez. E cea mai reală dintre realități.
- LOCATARUL :** Reală?! Dar cine a mai pomenit să-ți intre un hoț în casă și să-ți fure... idei?! Să lăsăm gluma!

HOTUL (*scurt*): Nici nu avem timp de glume. Am nevoie de niște idei.

LOCATARUL: Pentru ce?

HOTUL: Sînt și eu un intelectual. Trebuie să mă afirm.

LOCATARUL: Cu ideile mele?

HOTUL: În lipsă de altceva...

LOCATARUL: E necinstit.

HOTUL: Știu. De aceea accept să fiu tratat ca un hoț de rînd.

LOCATARUL: Accepți!... N-ai fi mai onest să încerci să elaborezi singur niște idei?

HOTUL: V-am cerut idei, nu păreri.

LOCATARUL: Îți ofer bani. Cît vrei. Am.

HOTUL: Nu mă interesează. Cred că ați mai luat o dată cunoștință de acest lucru.

LOCATARUL: Altfel spus, vrei să mă jefuiești de munca mea spirituală...

HOTUL: Exact.

LOCATARUL: Mai gîndește-te, domnule. E totuși...

HOTUL: N-am timp.

LOCATARUL: Bine, dar... Ce idei aș putea să-ți ofer?

HOTUL: Ale dumneavoastră, desigur.

LOCATARUL: Și dacă n-am?

HOTUL: Imposibil. Ați umplut revistele și bibliotecile cu idei.

LOCATARUL (*trist*): Asta a fost mai de mult. Acum însă...

HOTUL: Cu neputință. Din ce trăiți?

LOCATARUL: Nu te-nțeleg.

HOTUL: Din ce trăiți *spiritualicește*?

LOCATARUL: Din ideile mai vechi.

HOTUL: Cum așa?

LOCATARUL: Le mai cîrlesc, le mai aranjez, le mai întorc pe dos...

HOTUL (*scoate din buzunar o carte învelită în piele*): Vrei să spui că asta...

LOCATARUL (*cu un zîmbet amar, scoate o carte identică din sertar*): ...e asta, întoarsă pe dos. Dacă o citeai invers, îți dădeai seama.

HOTUL (*răsfoiește cîteva secunde cartea*): Și de ce, răspunde, de ce procedezi așa?

LOCATARUL: Doar n-ai vrea să afle lumea că nu mai am idei...

HOTUL: E necinstit.

LOCATARUL: Dumneata vorbești de cînte? Eu trăiesc din ideile *mele*, domnule!

HOTUL: Nu... nu... Nu se poate. (*E adînc dezolat.*) Va să zică, îți furi propriile idei... (*Se ridică de pe scaun și se îndreaptă abătut spre ieșire. Din ușă se întoarce.*) Va să zică... (*Cu dispreț coplesitor.*) HOTULE!

Cortina

Ilustrația: MIHU VULCANESCU

Anouilh in extreme

- BECKET — Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași*
- „EURIDICE” — Teatrul Național „I. L. Caragiale”**

Becket, piesă scrisă de Anouilh în 1961, poartă în subtitlu „onoarea lui Dumnezeu”. Termenul „onoare” revine de zeci de ori pe parcursul acțiunii în gura mai multor personaje; în situații diferite, cuvântul se colorează cu vădit diverse sensuri politice, morale și psihologice. *Becket* este, prin cadrul ei, o dramă istorică, în care se înfruntă tinăra monarhie engleză feudală cu bătrina biserică catolică, conflict vechi la baza unei multiple literaturi. Dar *Becket* este și o meditație pe teme filozofice, un expozeu — de pe pozițiile intelectualului obiectivist — despre relativitatea unor noțiuni etice.

Figura episcopului primat de Canterbury, tăiat în săbii de baronii regelui Henric II Plantagenet, și episodul faimos din primul secol al istoriei insulei cucerite de normanzi au cunoscut multiple tratări literare. Reținem celebra scriere a lui T. S. Eliot (1935) *Omor în catedrală*, profundă dramă poetică de exaltare a martiriului creștin; apoi, subiectul, tratat și de Christopher Fry, dramaturg englez contemporan, autor al unui amplu teatru în versuri, a cărui piesă *Mantia* (1961) s-a reprezentat la Londra nu de mult. În *Becket* al său, Anouilh refuză expresia poetică-simbolică uzitată de confrății săi anglo-saxoni, încorporând trama istorică în sfera de idei și obsesii specifică drama-urgiei sale: avatarurile omului setos de absolut într-o lume ostilă realizării naturii

* Regia: Sorana Coroamă. Decoruri și costume: Hristofenia Cazacu. Distribuția: Teofil Vilcu (Regele Henric II); Ion Omescu (Thomas Becket); George Popovici (Arhiepiscopul); C. Sava (Episcopul de Oxford); Boris Olinescu (Folliot); Traian Ghițescu (Episcopul de York); Valeriu Burlacu (Contele d'Amundel); Sergiu Tudose (Gervais de Kent); Virgil Leahu (Regnoul de Brok); Saul Taișler (Regnoul de Carenne); Șt. Dănculescu (Papa); C. Dinulescu (Cardinalul); Virgiliu Costin (Regele Franței); Costel Constantin (Călugărul tânăr); Anny Braeschi (Regina-mamă); Carmen Barbu (Regina); Adina Popa (Gwendoline); Violeta Popescu (Fata saxonă); Rodica Mandache (Fata franceză); Costel Popa (Pașul); Nicolae Veniaș (Bătrînul saxon); Adrian Tuca (Soldatul francez); P. Ciubotaru (Tînărul francez); Valentin Ionescu (Preotul normand); C. Obadă (Călugărul saxon II); Puiu Vasiliu (Călugărul saxon II); Aurel Vizitiu (Baronul francez I); Virgil Raicu (Baronul francez II); Puiu Vasiliu (Soldatul englez); Gh. Serbina (Comandantul); Silvia Popa (Prințul Henric); Emilian Popescu (Guillaume de Corbeil).

** Regia: Mihai Berechet. Decoruri și costume: Georges Wakhevitch. Distribuția: Cristea Avram (Orfeu); Ion Fintesteanu (Tatăl); Marcela Rusu (Euridice); Elvira Godeanu (Mama); Nicolae Brancimir (Vincent); Gabriel Dănculescu (Mathias); Marian Hudac (Dulac); Bujor Macrin și Mihai Butnaru (Rezi-zorașul); Ileana Iordache (Prima actriță); Cristina Săvescu (A doua actriță); Lazăr Vrabie și Matei Gheorghiu (D-nul Henri); Mihai Fotino (Servitorul hotelului); Liviu Crăciun (Șoferul autocarului); Alexandru Hasnaș (Secretarul comisariatului); Alfred Demetriu (Chelnerul din gară); Janina Tomescu (Fru-moasa casieră).

umane. Becket și Henric, cei doi prieteni, părtași la conducerea statului și la desfășurări, se despart prin forța intereselor politice adverse și devin mandatarii a două ordine antagonice — puterea laică și cea divină. „Onoarea” cerului (privilegiile bisericii), în slujba căreia se pune orbit Becket, este incompatibilă cu „onoarea” (interesele) latifundiilor regale: prietenii de ieri devin dușmani. Dragostea regelui pentru fostul său tovarăș se transformă într-o ură cumplită, pe măsura mării lui iubiri. Legea singeroasă a războiului acționează crud. Personaj într-o dramă de situații, Becket intră pe rînd în roluri diferite: întii, confident al regelui, părtaș la dezmăturile și samavolniciile sale, cancelar al Angliei și dușman declarat al bisericii și abuzurilor ei, apoi arhiepiscop primat și, în consecință, neînduplecat apărător al aceleiași instituții „divine”. „Onoarea Domnului”, al cărei cavaler și martir devine Becket, ne apare în piesă ca o întrupare a unui ideal etic — necesitate absolută în ordonarea unei existențe —, ca un temei în viața eroului, ca singura certitudine într-un univers cu desăvîrșire haotic. Într-un ev mediu barbar și crud, într-o lume minată de instincte și nedisimulate pofte de acaparare, Becket anunță inițial, prin scepticismul rațional și neliniștile spiritului, luminile Renașterii. Dar goana disperată a lui Thomas după un ideal, după o credință care să-i clinească atitudinea contemplativă și să-i ofere un punct de sprijin „într-o lume nefirească”, părăsește la un moment dat terenul ferm al umanismului, al întrebărilor eliberatoare, înfundându-se în mlaștina speculațiilor sterile despre absolut. Vedem aprinzîndu-se aici, la Anouilh, stinse ecouri din *Antigona* sa. Ca și ea, Becket apără cu fanatism un ideal — care-i luminează existența, dar îl împinge fatal spre pieire.

Asemenea lui Creon, Henric îi opune certitudini brutale, adevăruri politice categorice, cu rădăcinile împlintate în necesitatea istorică, ce impune apărarea privilegiilor regale — pentru asigurarea unității și apoi a suveranității naționale.

Piesă contradictorie, vehiculînd diverse poziții filozofice, unele chiar antagonice, *Becket* reprezintă totuși o operă de vîrf și de autentică valoare literară în teatrul lui Anouilh. În țesătura polifonică a dramei se dezvoltă multiple teme. Unii critici (americani)¹ au văzut în *Becket* o demonstrație a haosului existențial, a coordonatelor absurde în care s-ar mișca omul. Alți comentatori — o ilustrare a neînțelegerii, a imposibilității comunicării, o expresie a solitudinii, o ecuație dramatică a mitului lui Sisif. Piesa exaltă, după noi, tema prieteniei, a camaraderiei, deplîngînd incompatibilitatea acestui nobil și etern simțămînt cu lipsa de scrupule a acțiunilor politicii diurne. Anouilh dă culoare satirică jocului reversibil al măririi și decăderii și, fără să uzeze de anacronisme (ca în *Antigona* sau *Ciocîrlia*), trimite ecouri spre o anumită interpretare a politicii în lumea de azi. Demistificarea legendei — sfîșierea aureolei — este o operație plăcută pentru autorul *Ciocîrliei*. El reconstituie cu luciditate și maliție, persiflînd ușor, evenimente istorice reale, recroindu-le pe măsura unor fapte mărunte, cotidiene. Anulează cu brutalitate perspectiva solemnă, poza grandorii. Într-o modalitate tranșant opusă exaltării corului din drama lui Eliot, care glorifică martiriul catolic, apoteoză sacrificatului, Anouilh creionează cu savoare ironică fundalul istoric. Momentul faimos — pedepsirea lui Henric al II-lea pe mormîntul sîntului Thomas Becket — slujește drept cadru fix acțiunii. Întreaga desfășurare epică este montată retrospectiv în jurul lui. Contrastul dintre realitățile ca atare și transcrierea lor „oficială”, deosebirea dintre adevărul brutal și ecoul său denaturat, se impune ca o concluzie amară. După îndeplinirea ritualului spectaculos al biciuirii, Henric „pocăit” meditează la avantajele reconcilierii onoarei regatului cu cea a Domnului. Din această împăcare a regelui cu biserica, săvîrșită pe piatra unui mormînt ce acoperă o crimă, toată lumea a cîștigat: biserica catolică un nou sînt — Thomas Becket —, iar dinastia Plantagenetilor — uniunea saxonilor cu normanzii!

Întîlnind *Becket* în repertoriu, îmbrățișăm această piesă, ca și *Ciocîrlia*, în latu-rile ei pozitive, disociîndu-le din tematica complexă și compoziția stufoasă (dar și frumoasă) a dramei. Desprindem, ca valoare și sens afirmativ, antagonismul dintre rațiunea practică istorică și falsele sau rătăcitele aspirații spre un absolut transcendent, ieșit din timp. Aplaudăm de asemenea vestejirea satirică a practicilor politicianiste, care imprimă o imagine falsă desfășurării reale a istoriei: aici, aureolarea lui Becket pentru a se ascunde o crimă. Totodată aici, Anouilh pledează pentru necesitatea unui ideal etic, pentru un crez superior în viață, plasat deasupra faptelor meschine și îndatorate nevoilor momentului. Caracterul dramatic al prieteniei întunecate de ambițiile puterii, al cinstei rătăcite de orbirea și slujirea fanatică a unor idei eronate are mare valoare de actualitate — dovadă, multiplele dezbateri pe această temă în teatrul și filmul din deceniile postbelice.

¹ Jesse C. Gatlin, „Becket and Honor”, „Modern Drama”, dec. 1965.



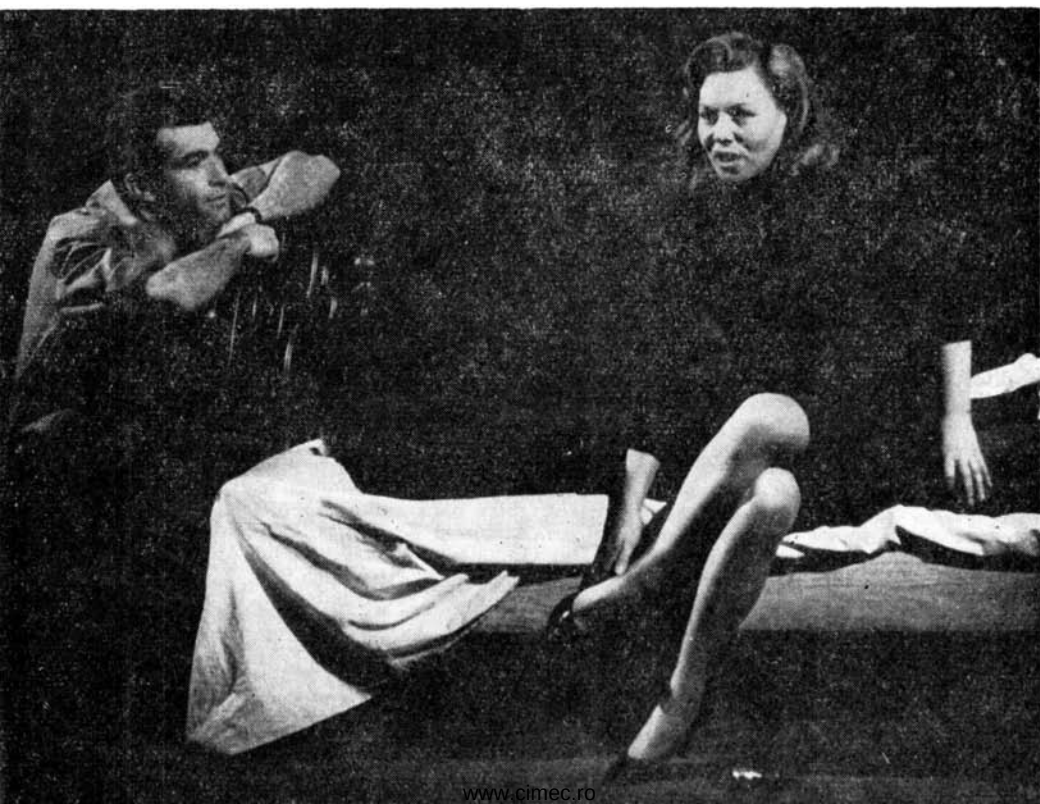
Ion Omescu (Becket),
Adina Popa (Gwendoline)
și Teofil Vilcu
(Henric)

Becket mi se pare, așadar, o operă de valoare într-o dramaturgie risipită și inegală; iar Teatrul Național din Iași a demonstrat receptivitate lăudabilă în fața ei. Regizoarea Sorana Coroamă a construit spectacolul plecând, în deplină justificare, de la valorile obiective, certe, ale piesei (în frumoasa traducere semnată de Dana Crivăț și Al. Mirodan), refuzând deliberat primejdia speculațiilor la care invită autorul. Montarea se sprijină pe *situația* istorică și acordă înțietate înclăștării politico-sociale: conflictul dintre învins și învingător. Anouilh, contrazicând, se pare — după unii istorici — date reale, i-a acordat lui Becket atributele originii saxone. Aceasta justifică ura îndârjită pe care el o nutrește împotriva normanzilor și a principelui lor, care „l-a ridicat din mizeria rasei sale”, în schimbul încălcării demnității naționale. Faptele lui Becket răzbună veacul de umilință ce a urmat bătăliei de la Hastings, suferințele rasei saxone asuprite și disprețuite de cuceritorii veniți de pe continent.

Reprezentăția ieșeană valorifică ideea demnității naționale, așezînd-o ca suport al întregii acțiuni. Simplificarea tematică, pe care eventual am putea s-o reproșăm, este

în fond o operație de despărțire a albiei dramatice centrale de multipli afluenți sinuoși. Toate reflectoarele concentrate asupra frescei istorice aduc la rampă o vastă tipologie socială: regi și baroni, călugări și episcopi, curtezane de rind sau de viță nobilă, o lume cu oprimați și oprimatori, sălbătică și bestială, minjită de singele cuceririlor, jafurilor și războaielor, lumea unui ev depărtat și întunecat, în care un om încearcă — agitănd stindardul simbolic al onoarei — să lupte pentru neamul rob din rindurile căruia s-a ridicat, o clipă, spre cele mai înalte culmi ale gloriei pămîntești. În această viziune limpede, pe care Sorana Coroamă a urmărit-o consecvent, spectacolul, văduvit, e drept, de incandescența polemicii intelectuale, a căpătat în schimb dimensiuni de epopee. Tonurile sînt sobre și dense. Jocul actorilor are multă forță și atestă o muncă regizorală atentă la calitatea interpretării. Henric și Becket — două partituri dificile, de egală intensitate dramatică, două mari roluri de coloratură — și-au găsit în colectivul ieșcan interpreți potriviți. O distribuție judicioasă, încredințîndu-l pe Becket lui Ion Omescu și pe Henric lui Teofil Vilcu, a echilibrat fericit raporturile. Ion Omescu și-a construit pe date interioare personajul, ferindu-l cu suplețe de două mari primejdii: iluminarea fanatică exaltată și poza spiritului mistuit de febra îndoielilor. Omescu joacă cu sinceritate, mai ales în prima parte, detașarea superioară, desprinderea estetică a lui Becket de „mizeria” acțiunilor, disimularea orgoliului rănit, tristețea lipsei de ideal, ca și indiferența față de lumea obtuză și sălbatică din jur. Trecerea de la filozofia epicureană, de la scepticismul rațional la martiraj și slujirea oarbă a credinței nu a fost o sarcină ușoară, și actorul a izbutit s-o rezolve într-o subtilă evoluție. În partea a doua, autenticitatea jocului său e alterată, în cîteva momente, de o expresie contrăfăcută, de o „poză” poetică. Omescu excelează însă în scena înapoierii lui Becket pe

Marcela Rusu (Euridice) și Cristea Avram (Orfeu)



tărâmul Angliei. Cu o simplitate autentică, el relevă aici frumusețea morală a omului care, la capătul unui drum presărat de indoieli, a descoperit rostul existenței: în dragostea pentru oameni, în răspunderea morală față de semenii săi.

Interpretul lui Henric, Teofil Vilcu, ni s-a părut revelator, afirmându-se cu acest rol ca un actor de temperament și forță compozițională în maturitate. El stăpânește scena cu o revărsare explozivă de viață și simțire. Dragostea copleșitoare pentru Becket aprinde și stinge toate acțiunile sale. Vilcu dă acestui sentiment diversitate de culori, mobilitate de expresie. Complexitatea personajului e arătată într-un joc al nuanțelor. Transformarea iubirii în ură, a pasiunii în sete de răzbunare devastează existența acestui rege. Teofil Vilcu a știut să coloreze permanența unor atitudini contradictorii: nestinsa admirație pentru Becket — „singurul om deștept din Anglia” — și totodată ura înverșunată împotriva acestuia; disprețul și deopotrivă apelul la baronii imbecili cu care se înconjoară în disperarea singurătății. Acțiunile lui Henric au mult umor, o viclenie primitivă, o robustețe fizică și morală, semn al tinereții unei dinastii la începuturile ei înfloritoare.

În spectacol s-au remarcat și alte interpretări de ținută. Ștefan Dănculescu (Papa) și Constantin Dinulescu (Cardinalul), în unica lor scurtă scenă, au schițat cu rafinament și în linii ascuțite atmosfera și manierele iezuite ale încoțitei politici vaticane. Tânărul actor Costel Constantin a imprimat călugărului saxon, „fantoma tinereții lui Becket”, o puritate virilă, o demnitate îndrăgănită. El promite talent și aptitudine specială pentru eroi cu intensă mobilitate spirituală. Boris Olinescu a realizat o interesantă compoziție în rolul lui Folliot, episcop al Londrei și dușman al lui Becket, demonstrând un registru tipologic larg. Any Braeschi și Carmen Barbu, în rolurile celor două regine, le-au imprimat pata de culoare grotescă, Any Braeschi, cu mai multă rigoare și eleganță în gest.

Într-o reprezentare cu o asemenea largă și variată tipologie, am remarcat acuratețea detaliului, vădind minuția documentării și mai ales tendința către omogenitate stilistică. Cu excepția costumelor, simpliste în croială și culoare și schematic diferențiate pe grupe mari de personaje (mai apropiate de veșmintele de operă decât de necesitățile caracterizării teatrale), scenografia (Hristofenia Cazacu) a sprijinit liniile montării. Decorul, alcătuit din două turnante circulare, ajută la alternanța multiplexelor secvențe, asigurând un montaj rapid și plastic, iar elementele fixe, cu funcție simbolică — tapiseria de epocă în partea întâi, vitraliul gotic în partea a doua (deși prost luminate, dar deficiențele tehnice sînt un impediment nu numai în Teatrul Național din Iași) —, marchează cu discreție factorul istoric.

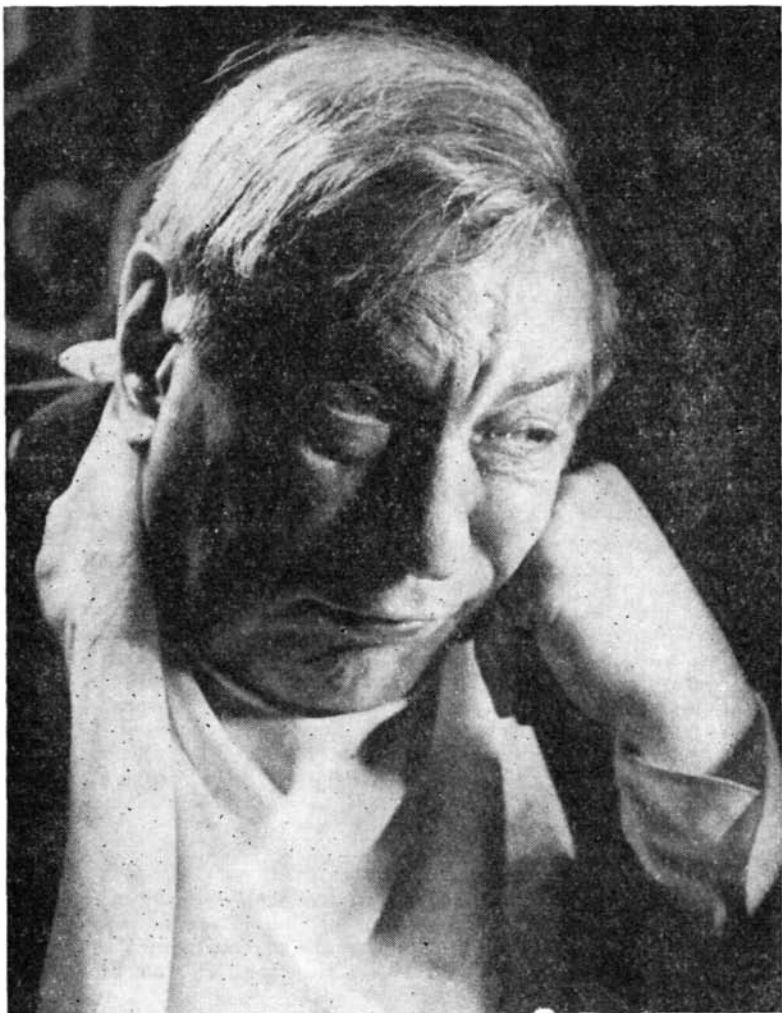
Becket reprezintă un neîndoișos succes al Naționalului ieșean, afirmînd din nou revitalizarea stilului de joc al colectivului. Sinceritate și simplitate, nuanțare și căutarea adevărului scenic sînt cîștiguri importante, exprimate în stagiunea trecută în reprezentații de ținută, ca *Uară și fum*, *Urăjitoarele din Salem*, continuate acum cu o fermitate ce denotă că noua exigență se pare statornicită.

Poate e o întimplare la mijloc, poate vinovate sînt alte împrejurări pe care nu le discutăm aici, cert este — după cum se știe — că în ultima vreme s-a abuzat de Anouilh, și nu prin titlurile cele mai edificatoare din opera sa.

Astfel, au abundat pe scenele bucureștene melodramele sale dantelate, roz sau negre. Deși atît de frecvent pe afișe, Anouilh n-a ajuns, așadar, cunoscut publicului nostru prin ceea ce e valabil în dramaturgia sa, iar denaturările și o seamă de invective cu care a fost copleșit au semănat și mai multă confuzie. În biblioteca teatrului francez contemporan, Anouilh ocupă un raft important, chiar dacă multe din piesele sale ni se par depășite ori lipsite de valoare și de interes. Alăturată de unii critici occidentali teatrului lui Sartre și Camus, de alții celui al lui Giraudoux, dramaturgia lui Anouilh conține și o ramură bogată de orientare efectiv boulevardieră, chiar dacă pasta „existențialistă” și „angoasată” — obținută prin jocul dialogului și al trimerilor la mari simboluri — pare să acopere intriga facilă și mediocră.

Preferința pentru această direcție din opera anouilhiană e vădit surprinzătoare. Și chiar fixată pe ea, ne întrebăm cu atît mai surprinși, de ce dintre piesele ce se încadrează în „boulevardul erotic” se alege *Euridice*.

Învechită și alterată de desuetudine, *Euridice*, scrisă cu un sfert de veac în urmă, repetă concluziile lui Anouilh din *Sălbatică* (1934) și, ca variațiune minoră a prototipului, nu adaugă nimic revelator reflecțiilor constante ale scriitorului despre destinul omului în lumea modernă. Ca în mai toate piesele sale aparent tragice, în fond romantice, și în *Euridice* eroii trebuie să se piardă și să-și piardă fericirea pentru a-și regăsi și



salva puritatea. Ca toate perechile de îndrăgostiți din acest teatru, Euridice și Orfeu sînt legați printr-o camaraderie înduioșătoare, printr-o dragoste juvenilă, fragilă. Mici și singuri, ei rătăcesc într-o lume urită, rea, indiferentă, coruptă și corupătoare. Conștienți că nu e loc pentru puritate și fericire, pentru iubire, pe pămînt, se duc împreună spre moarte cu fanatism și disperare, explicîndu-se în formule ce amestecă disperări existențiale cu sirop. Mulți, foarte mulți dintre eroii lui Anouilh se sinucid, actul echivalîndu-se, aici și în alte piese, cu refuzul compromisurilor vieții, cu renunțarea la complicitate și lașități. Tatăl lui Orfeu este același ratat nerușinat din familia Tarde (*Sălbatica*), cîntăreț ambulant într-o jalnică orchestră de cafenea, iar Euridice pare un alter ego al Thérèsei, „care niciodată nu va putea fi fericită, căci întotdeauna se va găsi un ciine pierdut undeva în lume, care s-o facă să sufere“. Într-adevăr, Euridice suferă și plătește cu viața pentru un mic regizor amenințat veșnic cu concedierea... „Prin moarte, lui Orfeu i se redă o Euridice intactă, pe care s-o poată privi în față, miracol imposibil în viața care murdărește...“ Așadar, în moarte, iubiții regăsesc paradisul pierdut al purității și se pot elibera de murdăria cuvintelor și actelor ce le-a minjit existența.

Cît de livrescă și artificioasă ne pare această lume populată cu amănți tineri, săraci și nefericiți, cu bătrîni libidinoși și ignobili, cu ratați ridicol agățați de propteaua iluziei, cu profitori burtoși, venali, și tinere victime inocente! În aceste personaje ce

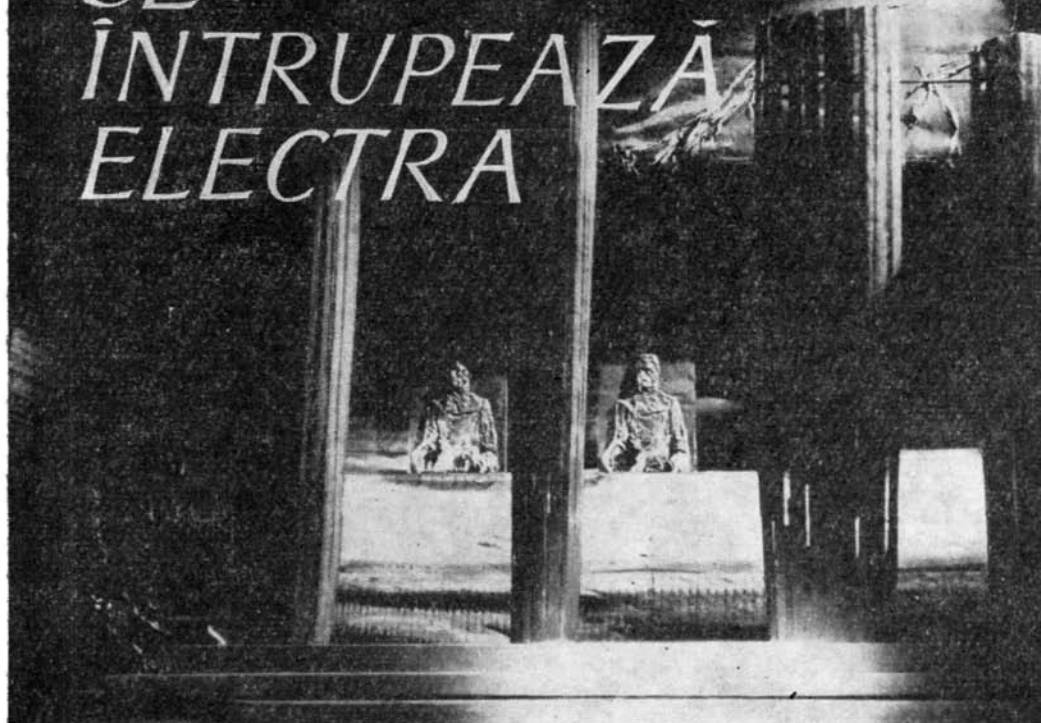
mișună în sălile de așteptare ale unor gări triste, în cafenele prăfuite, în culisele unor mici teatre, și care-și plimbă iubirea și nefericirea în sordide camere de hotel și saloane demodate, găsim parfumul, gustul literar, de mult risipit, al unei epoci. Amintirea „anilor nebuni” e înduioșătoare poate... Dar pentru spectatori nostri de azi, mai cu seamă pentru cei tineri, ni se pare neinteresantă. Il preferăm pe Anouilh comentind destinul lui Thomas Becket și nu repetind, într-o nouă variantă, povestea cuplului nefericit ce pierie în Gomora modernă.

Pe scena Teatrului Național „I. L. Caragiale”, decorul scenografului francez Georges Wakhevitch exprimă exact și cu finețe tonalitatea piesei: somptuozitatea de fațadă a restaurantului de mina a doua a unei gări de provincie, pretențiile de greoaie și veche eleganță a sălii cu pereții înalți, cu oglinzi și ornamentație de stuc, răceala severă a pardoselii, atmosfera de lux ieftin din actul întâi; în actul al doilea — senzația provizoratului din camera de hotel, confortul ei mizer, strania neliniște prevestitoare de nenorociri. Talentul cunoscutului artist e cuceritor. Dar de ce a fost solicitat să înobileze tocmai această melodramatică și facilă piesă? Ea a apărut ca atare în scenă, deși efortul creatorilor de a alunga lacrima se resimte pe alocuri. În primul rând, în alegerea cuplului actoricesc Orfeu-Euridice, credem că recunoaștem dorința regizorului Mihai Berechet de a modifica culorile trandafirii, naivitățile desenului. În locul unor foarte tineri eroi trști, al perechii de adolescenți candidi, păcăliți și batjocoriți de „oamenii mari”, de cei „care cunosc viața”, Marcela Rusu (Euridice) și Cristea Avram (Orfeu) s-au impus într-o relație de oarecare adincimi dramatice și nu lipsită de violență. Ambii au jucat într-o tonalitate majoră — alta decît cea a piesei: Marcela Rusu a marcat, în actul trei, intensități de sentiment cu emoție concentrată; Cristea Avram i-a replicat cu vibrație și măsură. Dar în lumina acestei ipostaze interpretative s-a pierdut demonstrația sugerată de text: murdărirea candorii, destrămarea purității, în contact cu experiența cinică a vieții. În restul reprezentației, regizorul n-a vrut să meargă împotriva textului (nici n-ar fi avut rost) și, în consecință, l-a tălmăcit ca atare; totuși, „trucul dramatic”, adică domnul Henry, simbolul ieftin al morții, nu și-a găsit accentele realiste dorite de regizor și anunțate în program (nici nu se putea). Actorul Lazăr Vrabie a conturat un fatal și țepăn „om care aduce moartea”, secundat de Mihai Fotino, ce compune o plastică dar desuetă mască misterioasă; ritmul încetinit accentuează atmosfera dulceagă și facil stranie; sinistrul impresar Dulac, nemernic și odios, gras și urît, apare ca atare în interpretarea lui Marian Hudac; nefericitul îndrăgostit Mathias are un aer sonnambulic și halucinat în poza lui Gabriel Dănciulescu; cuplul amantilor prozaici este exact compus, cu tonurile strident vulgare; Elvira Godeanu-Mama e o desăvîrșită cochetă intrigantă, iar Nicolae Brancomir (Vincent) un respingător crai de modă veche. Ne-am bucurat să-l revedem pe scena Naționalului pe Ion Finteșteanu, care execută un număr de virtuozitate. Cred că actorul a intuit exact prototipul eroilor de acest gen, care abundă în teatrul lui Anouilh. Jucînd cabotinismul, ascunzînd și certitudinea ratării sub masca nepăsătoare și frivolă a unui clown bătrîn, lacom și petrecăreț, Ion Finteșteanu polarizează în jurul lui atenția spectatorilor.

Dar la căderea cortinei am avut un sentiment de tristețe: o risipă de forțe, de talente, în slujba unui text care spune atît de puțin. De ce acest Anouilh?

Mira Iosif

DIN JALE SE ÎNTRUPEAZĂ ELECTRA



Foarte puțin jucată în anii de după război și mai ales în ultima vreme, cind teatrele de pretutindeni îi preferă fie *A Touch of the Poet* (Fiorul poetului), fie postuma *A Long Day's Journey into Night* (O călătorie în noapte cât e ziua de lungă); absentă din selecția celor mai importante piese americane, publicată de Joseph Wood Krutch în „New York Times Magazine”, unde figurează în schimb *Strange interlude* (Straniul interludiu) și amintita *A Long Day's*, — trilogia *Mourning becomes Electra* (Doliul i se potrivește Electrei) poate să apară în ochii multora, astăzi, drept un exercițiu dramaturgic de lungă res-

pirație, un fel de „maraton” al artei teatrale, și aproape nimic mai mult. Un exercițiu, în primul rînd, de înscriere într-o cvadratură modernă, de secol al XX-lea, a tragediei eschiliene a Atriziilor, cuprinsă în *Orestia*: referirile lui O'Neill, începînd cu titlul, sînt mai mult decît aluzii sau ecouri, identitatea tematică, psihologică și problematică în raport cu trilogia lui Eschil fiind evidentă. Dar dacă *Orestia* reprezenta un mod de eliberare din ceața preistoriei, un fel de a depăși tipul de societate presclavagistă, din care se va desprinde și se va contura Atena antică, ne putem întreba cu îndreptățire ce tilc, ce

Teatrul Național „I. L. Caragiale”: DIN JALE SE ÎNTRUPEAZĂ ELECTRA de Eugene O'Neill.

Regia: Alexandru Finți. Decoruri și costume: Mihai Tofan. Distribuția: Emanoil Petruț (Ezra Mannon și Adam Brant); Dina Cocea (Cristine); Eugenia Dragomirescu (Lavinia); Florin Piersic (Orin); Matei Gheorghiu (Peter Niles); Eva Pătrășcanu și Catia Ispas (Hazel Niles); C. Răuțchi și Chiril Economu (Seth Beckwith); Alexandru Hasnaș (Amos Ames); Draga Olteanu (Louisa); Ariana Olteanu (Minnie); Const. Stănescu (Cintărețul); Marcel Enescu (Dr. Joseph Blacke); Nicolae Enache (Josiah Borden); Viorica Petrescu (Doamna Borden); Gh. Buliga (Everett Hills); Nora Șerban (Emma).

semnificație ar putea avea, la rîndul ei, *Electra* lui O'Neill pentru lumea americană a anilor 1930, cînd trilogia a fost elaborată? Sau, mai cu seamă, pentru lumea de azi?

Cred că răspunsul poate fi găsit în următorul pasaj din *Modalitatea conformistă a dramei* de Mihnea Gheorghiu: „Eugene O'Neill, dramaturgul nr. 1 al Americii contemporane, alături, în manualele pentru colegii, lui Shakespeare și lui Eschil, reînvie, sub o perspectivă nouă, tragedia destinului, o perspectivă conformistă specifică, în care *destinul atotputernic este, în ultimă analiză, rutina societății capitaliste și conflictele cărora aceasta, în mod implicit, le dă naștere*. Această perspectivă conformistă specifică mărturisește însă eșecul scriitorilor al căror drum nu este luminat de o mare idee...”

Între Eschil și Freud, O'Neill a optat vrînd-nevrînd pentru acesta din urmă, și tocmai în această opțiune practică — determinată firește și de labilitatea culturală a autodidactului — rezidă limitele sale de autor tragic. Căruia, însă, ar fi nedrept să nu-i recunoaștem o anumită forță, o anumită justete a analizei psihologice și un instinct sigur al dialogului, chiar dacă elaborarea lui, pe parcursul paginii scrise, devine uneori forțată.

S-ar putea ca tocmai această forță și,

desigur, ambiția de a străbate regizoral și actoricește nesfîrșitul itinerar al maratonului amintit, să fi îndemnat Teatrul Național — la scurtă vreme după montarea *Patimii de sub ulmi* — să înscrie în repertoriu această *Din jale se întreprinde Electra*, în traducerea lui Petru Comarnescu și a Margaretei Sterian. Un tur de forță, așadar, pentru actori și pentru regizor, o demonstrație de rezistență și de bravură.

Regia lui Al. Fintî s-a distins prin pondere: directorul de scenă, atent la echilibrul reprezentației, a observat pas cu pas, de pe tîrm, scurgerea tulbure și lentă a acestui fluviu de „emoții ale întinericului”, care e spectacolul o'neilian, aidoma văzut și de uneori interesantul scenograf Mihai Tofan.

Blînd struniți (uneori numai din priviri) de organizatorul lor scenic, actorii s-au simțit liberi și stăpîni pe jocul lor, cu excepția citorva soluții stîngace de mișcare sau de intonație. Se detașează net, ca două realizări de anvergură ale stagiunii, interpretările eroinelor principale, Cristine și Lavinia. Dacă Dina Cocca, în rolul celei dintîi, ne oferă încă o dată confirmarea maturității sale de talent și de strictețe a gîndirii scenice, Eugenia Dragomirescu, în Lavinia, rol de uzură și de repetate răsuciri sufletești, trece strălucit examenul debutului pe scena bucureșteană. Nu putem



Dina Cocca (Cristine) și Florin Piersic (Orin)



Florin Piersic
(Orin) și Eva
Pătrășcanu (Ha-
zel)



prevesti dacă Eugenia Dragomirescu este, *în nuce*, viitoarea noastră tragiană: e greu de stabilit. Dar că e, de pe acum, o excelentă actriță dramatică, asta s-a văzut cu prisosință, mai ales în partea a III-a (la care a ajuns fără nici un punct mort, fără nici o „sufocare“), unde a marcat cu deosebită subtilitate mutația psihanalitică a dificilului său personaj. (Interesant de remarcat: așa cum cere și textul, într-o măsură, cele două interprete ajung să semene și fizic.)

Dintre bărbați, Emanoil Petruț, în dubla sa apariție, a fost un Ezra pe drept cuvânt obosit și excedat, cu aspirațiile blocate de destinul său matrimonial, și un Adam cu focosul muiat de umorile mîhnite ale Cristinei. Bazat pe o compoziție vie, dinamică — inedită pentru acest interpret — Orinul lui Florin Pier-

sic ni s-a părut cu totul atașat textului și implicațiilor o'neilliene, inclusiv complexul Oedip, ilustrat cu măsură, exclusiv complexul Oreste (respins categoric de regizor în ultima parte, *Fantomele*). L-am adăuga celor merituosi pe Chiril Economu, un Seth calm și înțelegător.

De bună seamă, în măsura în care acest spectacol reprezintă o derivație, o ramificație organică a repertoriului meditat de Național, el este și un spectacol important, ținînd locul chiar și piesei postume a lui O'Neill, fiind într-adevăr o plină de gravitate „călătorie în noapte cît e ziua de lungă“. Și, ceea ce e lucrul cel mai important, publicul rămîne (cel puțin la parter și în loji) pe locul său și ascultă cu încordată atenție replicile piesei, pînă la ultima.

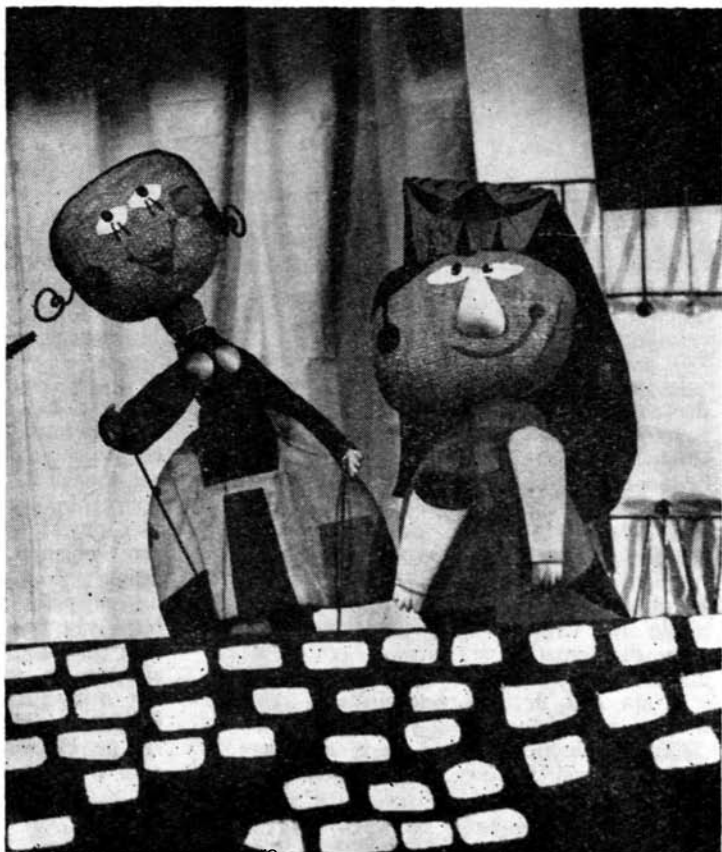
Florian Potra

CELE TREI NEVESTE ALE LUI DON CRISTOBAL

Don Cristobal este eroul ridicol și trist al unor povestiri populare spaniole, culese și repovestite de Garcia Lorca. Sub alt nume, dar cu aceleași trăsături, și mai ales defecte, apare în commedia dell'arte, în piesele lui Molière și chiar în literatura noastră. Pentru că Don Cristobal, de fapt, n-are naționalitate; el este unul din personajele nelipsite din istorioarele de odinioară, păstrate prin viu grai de la bătrâni. Este bărbatul încornorat de pretutindeni, „bătrînul cu moartea în sin”, bogat, care-și cumpără cite o fată tinăra de nevastă. Iar ea îl răsplătește cum se cuvine sau cum cer legile firii. „Nenorocirile” lui Don Cristobal pricinuesc hohote de rîs. Dincolo de rîs însă, ele au

semnificația unor parabole care conțin înțelepte sfaturi și care ilustrează bunul simț al poporului, concepția lui sănătoasă despre întovărășirea pe viață dintre bărbat și femeie.

Pe scena Teatrului „Țândărică”, Don Cristobal, așa cum l-a imaginat Ella Conovici, este confecționat din culori morhorite, bătrîncioase. Destul de scurt, ușor adus de spate, cu un cap pătrat și uriașe mustăți, contrastul dintre el și cele trei neveste tinere — Belisa, Rosita, Elvira — suple, colorate, cu cite o cireasă drept gură, este izbitor. Iar coarnele care-i cresc, chiar în patul conjugal și chiar în noaptea nunții, își găsesc pe acest cap pătrat un postament solid și parcă firesc.



Moment din „Cele trei
neveste ale lui Don
Cristobal”

Actorul Marin Moraru, care vorbește în locul său, a găsit în chip uluitor (spun uluitor, pentru că actorul este tânăr) o voce când pițigăiată, când nervoasă, care subliniază vîrsta și neputința lui Don Cristobal. Vocile fetelor — a Brîndușei Zaița Silvestru, a Vasilicăi Tastaman și a Marianei Mihuț — răsună, în schimb, vesel și tonic.

Ceilalți eroi — mama Belisei și a Ro-sitei, tatăl Elvirei, iubitul respins, cît și cel „admis” al Elvirei, servitoarea lui Don Cristobal, cîrciumarul Spaimaci-riilor — sînt tot atît de inspirat închipuiți de Ella Conovici. Fiecare păpușă este în-truchiparea sugestivă a personajului res-pectiv, iar glasurile actorilor și mînuito-rilor — în deplină concordanță cu el. Fără îndoială, contribuie la această armonizare și Titus Suru, care are meritul (aș spune chiar „secretul”) de a face aproape ne-simțită intervenția tehnică a magnetofon-ului. De altfel, în mai toate spectacolele de la „Tăndărică” uiți că vocile sînt imprimate; ele dau impresia că pornesc nealterate din însăși păpușa-interpret. Personajele nu-și datorează însă realiza-rea doar Ellei Conovici și celor care le rostesc replicile. Viața le este dăruită mai cu seamă de mîinile meștere ale păpușarilor. Costel Popovici, Brîndușă Zaița Silvestru, Justin Grad, Mihai Pru-jinski, Gheorghe Fundătură, Carmen Sta-matiade, Rita Stoian sînt, cum s-a scris și spus în atîtea rînduri — și pe multe meridiane, adevărați artiști. Colectivul

Teatrului „Tăndărică” este însă atît de obișnuit cu lauda pentru felul în care știe să anime siluete din cirpe și lemn, încît ne lipsesc cuvinte noi. În *Cele trei neveste ale lui Don Cristobal* trebuie în mod special amintită mișcarea ritmată, asemănătoare unui balet grotesc, în care evoluează pe scenă păpușile și care cere virtuozitate din partea mînuitorilor. Această mișcare este împlinită de aranja-mentul muzical al lui Ștefan Niculescu.

O contribuție însemnată o au și deco-rurile semnate de Mioara Buescu. Funcționale, luminoase sau în tonuri închise — după cum cere acțiunea —, pline de poezie și culoare locală, decorurile ace-s-tea poartă amprenta unei fantezii inteli-gente, nu lipsite de ironie.

În aparență, Margaretei Niculescu nu i-a rămas decît să coordoneze aceste in-tîlniri fericite: însă în toate elementele componente ale spectacolului, în munca fiecărui artist, se simte influența regi-zoarei — măsura și bunul ei gust.

Astfel, s-a născut pe scena Teatrului „Tăndărică”, un spectacol „pentru adulți”, pe deplin „matur”, nu numai pentru că se adresează unui public de oameni mari, ci mai ales prin nivelul său.

Cîntecele și povestirile lui Garcia Lor-ca, în prelucrarea dramatică a lui Val-entin Silvestru, și-au păstrat intacte far-mecul și umorul, iar valoarea lor lîte-rară și-a găsit în interpretare correspon-dent pe măsură.

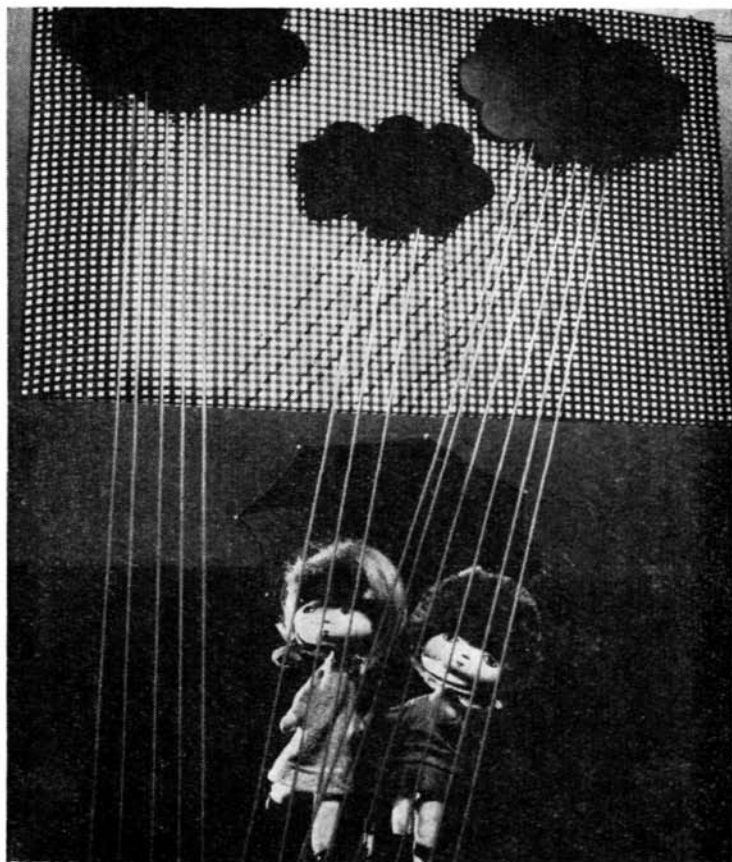
GULIVER ÎN ȚARA PĂPUȘILOR

Îți rămîne din copilărie o dragoste deosebită pentru eroii despre care ai auzit din cărți cu povești. Abia mai tîr-ziu afli că acele cărți cu povești nu sînt de fapt pentru copii; înveți să le înțe-legi și să descoperi în ele nebănuite sen-suri. Dar sentimentul de prietenie și afecțiune pe care l-ai avut cîndva pen-tru Guliver sau Harap Alb nu dispă-re. Omul matur va regăsi totdeauna în pa-ginile lui Creangă sau Jonathan Swift ceva din emoția pe care a avut-o de mult, la prima lectură.

M-am dus deci cu bucurie să-l reîn-tîlnesc pe Guliver pe scena Teatrului „Tăndărică”. Pe afiș era scris cu litere de-o șchioapă *Guliver în țara păpușilor*

de Josef Pehr și Leo Spacil. Totuși, am așteptat ridicarea cortinei cu inexplica-bila speranță de a-l revedea pe Guliver, cel obișnuit, cel vechi — într-un cuvînt cel inventat de Swift. În locul lui, a apărut însă un personaj investit cu mult mai puțină ironie, îmbrăcat într-un cos-tum obișnuit, cu o sacoșă ecosez în mî-nă, și care — vai! — n-a avut parte nici de peripeții năstrușnice. E drept, ames-tecul său printre păpuși i-a atras o lovi-tură în cap, după care a rămas în ne-simțire. În actul doi însă, un doctor i-a dat o doctorie și și-a revenit, iar el — Guliver — a făcut dreptate: l-a pedep-sit pe Hapsîn (personajul negativ, după cum îl arată și numele), iar casa acestuia

Scenă din „Guliver în țara păpușilor“



le-a dat-o lui Ionel și Marioara, doi copii cuminiți, care iubesc și îngrijesc florile și care nu-l vor lăsa nici pe Grivei flămînd.

Mai asemenea lui Guliver decît Valeriu Simion (interpretul principal al piesei cehoslovacilor Pehr și Spacil) m-am simțit eu, spectator matur, în sala plină de copii între trei și șase ani. Nu numai din cauza diferenței de dimensiuni, care mă făcea să înțeleg nesiguranța uriașului înconjurat de trei-patru sute de pitici, ci mai ales din cauza influenței pe care piticii o aveau asupra modului meu de a gîndi. Datorită lor, am uitat că venisem pentru Guliver și am participat, alături de ei, la un spectacol care mi-a plăcut fără rezerve. (Și de la care am plecat și cu cîteva învățăminte: că nu-i frumos să nu te speli dimineata, cum face Hapsinul, și că e bine să fii vrednic, să îngrijești florile și animalele — ca Ionel și Marioara.) De fapt, nu acesta a fost oare și scopul spectacolului?

Surisul, prospețimea Brîndușei Zaița Silvestru — minuitoare ieșită de după

perdea pe scenă sau păpușă de mărime omenească? — captează mărunții spectatori, îndemnîndu-i să participe cu convingere la ceea ce se petrece pe scenă. Brîndușa Zaița Silvestru și Gheorghe Fundătură (interpreții lui Ionel și Marioara) apar de astă dată și ca actori, iar jocul lor firesc și vesel se aseamănă cu o joacă în care intră publicul. Reacțiile lui, intuite dinainte de regizorul Nicolae Massim, nu strică, ci, dimpotrivă, sînt necesare și întregesc spectacolul. Păpușile, imaginate de Mioara Buescu, sînt sugestive, iar decorul — semnat tot de ea — nu rămîne străin de joacă și glumă. Panourile, care poartă doi nori albi și un soare, fac o mișcare de rotație atunci cînd vine furtuna, spre a înfățișa un cer pepit, din care boabe de mărgelă se preling pe un fir, ca picăturile de ploaie. Mioara Buescu aduce în acest spectacol, cu infinită delicatețe, comentariile omului mare înduioșat de naivitatea copilăriei.

Dana Crivăț

STAGIUNEA TEATRULUI NAȚIONAL DIN CLUJ

Criterii și tendințe

În existența Naționalului clujean, stagiunea aceasta reprezintă o etapă ce se cuvine minuțios „fixată”; nu pentru că desfășurarea ei ar fi fost fără cusur, dar pentru că întrezărim aici germenii viitoarei sale personalități, ale cărei contururi se vor desăvârși în timp. Preocuparea de a se defini, în ansamblul mișcării teatrale, de a-și descoperi și urma un drum propriu, a fost exprimată, în vara trecută, într-un interviu acordat revistei noastre¹ de către noul său director, regizorul Vlad Mugur; el stabilea ca primă etapă, în cadrul unui efort de perspectivă, exigența colectivă pentru ținuta spectacolului, pentru calitatea fiecărei înfăptuiri, oricât de modeste. Numai pe această temelie se poate clădi — considera el — o concepție de teatru, se poate cristaliza o echipă capabilă s-o traducă în fapt de artă. Făgăduiam atunci să urmărim atent etapele acestei deveniri și să desprindem o utilă experiență profesională; putem adăuga astăzi că experiența se arată nu numai utilă, dar și pasionantă: a „descifra” fiecare spectacol, cu zonele sale de strălucire și cu petele sale albe, a descoperi legătura subterană, încă fragilă, care unește, într-un anume spirit comun, montările cele mai diferite, a surprinde pe viu procesul de sedimentare a valorilor sigure, a învățămintelor ciștigat — iată un prilej de a participa la bucuria creației pe care teatrele din provincie nu-l oferă prea des criticului... și pe care nici critica nu-l caută întotdeauna.

ORIGINALITATEA ATITUDINII REGIZORALE

Stagiunea a debutat la o temperatură înaltă, atrăgând puternic atenția publicului tânăr al orașului, cu *Nu sînt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu². Un astfel de început are, întrucîta, semnificația unei profesii de credință: căci spectacolul, așa cum a fost el gîndit și lucrat, invită, mai mult decît la analiza exactă și rece a componentelor sale

¹ „Teatrul” nr. 8/1965.

² Vezi cronică în „Teatrul”, nr. 12/1965.

formale, la o adevărată discuție de principii. Creatoarea sa, Sorana Coroamă, a realizat aci o demonstrație deosebit de vie a ceea ce înseamnă interpretarea personală a unei piese românești contemporane — și demonstrația ne-a interesat cu atât mai mult cu cât acest teren fertil a prilejuit relativ puțin asemenea experiențe. Originalitatea este aici de atitudine: regizoarea re-crează textul într-un univers care are propriile sale coordonate. Rezultatul nu este desăvârșit — prima parte a spectacolului e cam încărcată, cu câteva teribilisme în plus, cu câteva scăpări de gust chiar; dar el intră într-un dialog direct și îndrăzneț cu spectatorul, nu-i îngăduie indiferența, refuză contemplarea comodă și lipsită de probleme, solicită, argumentează. Poți, eventual, să nu aderi la *punctul său de vedere* — dar nu poți contesta că *acest punct de vedere există*. Scinteietoare și dinamică, montarea clujeană a *Turnului Eiffel* comunică sentimentul unei mari poftă de viață, un umor robust și tonic, încărcat de sugestii polemice la adresa blazării, a falselor justificări. Sorana Coroamă nu lucrează aci cu artileria grea: arma pe care o oferă interpretelor este simplă și nobila luciditate. Ea le servește drept „contragreutate” în scenele-cheie, și tot ea creează fondul „de contrast”, restabilind mereu adevăratele dimensiuni — cele ale realității. Stimulați de cerințele montării, actorii se dezlănțuie literalmente: jocul lor e un foc de artificii, plin de naturalețe și de spontaneitate, și în același timp inteligent, bogat în sensuri.

Am văzut apoi două comedii mai puțin cunoscute la noi — *Liola* de Pirandello și *Androcles și leul* de Bernard Shaw, alese, cred, programatic, pentru calitatea comicului. Textul comediei pirandelliene i-a oferit Soranei Coroamă mai puține corespondențe decât *Turnul Eiffel*, mai puține prilejuri de a se exprima; regia l-a tratat de aceea cu evidentă onestitate profesională, dar fără să exceleze prin relieful vreunei „descoperiri”; grija principală se îndreaptă spre armonie, spre fluentă, spre unitate: melodii senine și plăcute, culori, o mișcare suplă, dau spectacolului o atmosferă de „pastel al culorilor de vii”, cu inevitabilele idile și încurcături „à l'italienne”. Notele mai sonore pe acest fond discret sînt cele de comedie francă, veselă fără vulgaritate (ceea ce e, efectiv, extrem de important); dar și fără zvîcnirea de vitalitate autentică, de energie virilă, de senzualitate sănătoasă, care dă acestei scrieri a lui Pirandello timbrul său inimitabil și cuceritor. Prin apropierea de natură, de rădăcinile vieții, prin vigoare și ascuțime, piesa ar fi putut prileji un autentic spectacol popular, realist și poetic totodată; evident că și așa, dus pînă la jumătate, el are o anume valoare pentru formația actorului de comedie: efortul de a-și controla mijloacele, de a-și curăța jocul de tentația îngroșărilor, de a-și subordona momentele de „priză directă la public” unei imagini de ansamblu rămîne un bun cîștigat, chiar dacă, prin construcție, spectacolul nu conține antidotul natural împotriva degradării și are nevoie de o permanentă supraveghere.

Androcles și leul, în schimb, stă sub semnul rafinamentului. Talentatul regizor Ioan Taub întîlnește echipa Teatrului Național din Cluj într-un moment cînd pare preocupat de reconsiderarea critică a paletii sale. Spectacolul e alcătuit, de aceea, din tușe fine, dintr-un ansamblu de sugestii, îmbinate cu preocuparea primordială a esteticii rezultatului final. În consonanță cu tonalitatea umorului shawian, regizorul — alături înclinat spre sarcasm — nu-și îngăduie, de data aceasta, nici o violență de limbaj; săgețile lui zboară însă pe traiectorii greu de urmărit cu ochiul liber...

Dacă este adevărat că deschiderea stagiunii poate fi interpretată ca o profesiune de credință, confirmarea nevoii de originalitate în „citirea” partiturii dramatice vine din partea acestui spectacol: regizorul pare atras de cele mai puțin evidente subtexte ale acestei piese-parabolă; nu se oprește asupra conflictului-pretext al martiriului creștinilor prizonieri ai Romei, pe care îl tratează cu o grabă amuzată; nici nu se arată interesat de implicațiile și sensurile, altminteri ușor de descifrat, ale relațiilor întemeiate pe forță și oprimare, sau de raportul dintre idealul-credință și compromis. Toate acestea se colorează în tente ironice, sînt privite parcă detașat; supratema aleasă este „jocul de-a convenția”. Ideea se plimbă în oglinzi care măresc și micșorează, în oglinzi convexe și concave, ca într-un labirint de bilci: în scenă bîntuie, înspăimîntînd — „convenția spaimă” în fața „convenției-pericol” — „ideea de leu” (întruparea, grațios-felină, e a unui balerin); convoitul de creștini speculează în jurul „ideii de martiraj”, ajustînd-o interpretării în toate chipurile; „ideea de Cezar” — autoritatea — are o imagine contrastant comică...

Pentru a se desena pe scenă cu limpezime, o viziune atât de subtilă trebuie compusă pînă la ultimul detaliu, în așa fel încît diversele planuri pe care e gîndit spectacolul să fuzioneze perfect, iar sistemul de referințe și de contrapunct să funcționeze ireproșabil; altfel, intențiile rămîn indescifrabile, se pierd într-o masă amorfă. Bineînțeles, pentru aceasta este necesară o echipă avînd antrenamentul rar al comediei intelectuale. Actorii au arătat disponibilitate față de idee și și-au lucrat, unii cu o

admirabilă finețe, rолurile ; nu toți l-au putut urma însă pe regizor pînă la punctul de confluență, integrîndu-se exact pe locul potrivit. Linia de forță a întregului n-are, de aceea, precizia necesară ; spectacolul pare unora ambiguu, altora insuficient de expresiv. Unul dintre planuri se detașează însă net : cel al idealului conceput strict intelectual, desprins de rădăcinile sale în realitate ; convenția-ideal, convenția-demnitate, convenția-elită — o adevărată bucurie a jocului de-a conceptele, un joc cu arme periculoase, tiranice, executat cu grație, cu voluptatea stranie a acrobatului pe sîrmă care cochetează, senin, cu moartea — așa arată raportul dintre Lavinia și Căpitan.

Spectacolul se distinge prin eleganța imaginii scenografice. Decorul (T. Th. Ciupe) și mai ales costumele (Ioana Gărdescu) sînt concepute cu o ironie delicată, creînd, în diversele plantații scenice, armonii coloristice de-a dreptul picturale.

UN EFORT „DE ECHIPĂ”

Organizarea anului teatral la Cluj n-a fost exemplară. În raport cu mai severele exigențe de calitate, reluările nu puteau constitui un punct de sprjin ; premierele — abia trei, dincolo de jumătatea stagiunii —, apărute neritmic, erau absorbite, pînă la epuizare rapidă, de necesitățile programării săptămînale, și-și pierdeau astfel suflul înainte de a se consolida definitiv. Prin forța împrejurărilor, Teatrul Național n-a fost, o parte a stagiunii, ceea ce se cheamă un teatru „de repertoriu”, ci, mai mult o scenă a „ultimei premiere”. Privită în sine, această situație e criticabilă : dintre primele trei spectacole, abia unul — *Nu sînt Turnul Eiffel* — reprezintă un succes categoric ; *Liola* s-a pierdut, degradîndu-se într-un șir de deplasări consecutive. Montările „de largă respirație” s-au îngrămădit spre sfîrșitul stagiunii... Între timp însă, în teatru se construiește cu mîgală și cu efort, se cizelează cu răbdare. Trupa și-a redesenat contururile : a integrat un regizor valoros — pe Ioan Taub —, a obținut colaborarea, întîia a Soranei Coroamă, apoi a lui Val Mugur (sub conducerea căruia s-a montat într-o foarte interesantă distribuție, drama istorică *Ulaicu Vodă*). Cu ajutorul autorului însuși, se studiază un nou text al dramaturgului Paul Everac.

Afirmarea unui teatru este un proces deosebit de complex, care nu se supune normelor administrative ; el se bîzuește în mare măsură pe descoperirea valențelor latente ale actorilor, pe atragerea lor către un efort de echipă, pe călăuzirea lor înțeleaptă, cu tact și cu îndrăzneală totodată. Vlad Mugur și-a demonstrat și în alte colective calitățile de animator-pedagog ; de data aceasta, el pare să izbutească o valoroasă sinteză între diferitele generații și genuri ce compun colectivul, ajutînd efectiv echipa să gă-



Valeria Seciu (Lavinia) și Ștefan Sileanu (Căpitanul) în „Androcle și leul” de G. B. Shaw

IFIGENIA ÎN AULIS

Valentino Dain (Agamemnon), Silvia Ghe-
lan (Clitemnestra) și
Silvia Popovici (Ifige-
nia)



Corul. Prima corifee
— Melania Ursu



sească un nou ton comun, mai proaspăt, într-un joc eliberat de zorzoane, de cîrlige, de ticuri provinciale. Spectacolul cu *Nu sînt Turnul Eiffel* este un astfel de exemplu: Bătrînul domn al lui Al. Marius și perechea Ea-El, interpretată de doi foarte tineri actori — Melania Ursu și George Mottoș — colaborează cu cele mai convingătoare rezultate. Cuplul protagoniștilor are o mare putere de comunicare. Jocul lor e modern, bogat în subtexte, plin de umor; în timp ce Melania Ursu fantazează cu inspirație, colorînd lumea în toate culorile curcubeului și ascunzînd astfel fondul de bun-simț al eroinei, Mottoș deghizează sub zeflemeli un lirism profund, reținut și grav. Amîndoi se întîlnesc la jumătatea drumului, într-un fel de joc cu măști nevăzute, sub care-și feresc adevărata natură, și amîndoi se dezvăluie cu farmec, cu candoare și cu un sănătos simț

al realității... În *Androcles și leul* debutează pe scena clujeană Valeria Seciu; interpretarea ei e de o rară calitate intelectuală. Lavinia — ființă demnă, pură, neînfrișcată — nu este înfățișată, pur și simplu, ca atare; actrița îi explică reacțiile ca fiind îndelung sublimite, filtrate printr-o inteligență complicată, combinate în retortele unui estetism sofisticat, până la eliberarea de orice greutate pămîntească, până ce devin forme desăvîrșite, inesizabile, alunecoase... Mindra patriciană acceptă astfel să moară nu în numele creștinismului, ci în conformitate cu un ideal pur — ideal „în sine”; „discutîndu-l” ca pe o ecuație, Valeria Seciu păstrează, subtil, un fond de detașare ironică.

Vii, amuzante, particulare, rămin și alte câteva interpretări: ale lui Al. Munte în *Liola* și în *Androcles și leul*; ale lui Al. Giurumia, solicitat pentru fantezie comică în toate spectacolele; ale lui Ștefan Sileanu și Gh. Nuțescu în *Androcles și leul*.

ETERN ȘI MODERN ÎN TRAGEDIA ANTICĂ

Acesta este „fondul” pe care apare *Ifigenia în Aulis*, schimbînd dintr-o dată configurația stagiunii și oferindu-i un centru de greutate. În fața spectacolului, înțelegi de ce a fost nevoie de o atît de lungă „pauză de respirație”: puține teatre, chiar dintre cele ale căror trupe sînt de mult consolidate, întreprind montări atît de complicate: spectacolul ține de poem simfonic, de oratoriu, și are, în același timp, cea simplitate laconică mai greu de înfăptuit decît orice demonstrație de ingeniozitate.

Regia (Vlad Mugar) a văzut în jertfa fecioarei din neamul atrid unul din primele acte omenești de înțelegere a necesității tragice; hotărîrea ei de a accepta sacrificiul, de a-și asuma răspunderea, constituie miezul spectacolului. Astfel gîndit, marele text antic nu mai reprezintă pentru spectator una din îndepărtatele și încălțele istorii cvasimitologice, una din verigile de crime și răzbunări ale lanțului pe care se întemeiază teatrul clasic grec, și pe care le parcurgi „pentru cultură generală”, ci redobîndește o neașteptată intensitate tragică: pe scenă se consumă povestea fără întoarcere a unor oameni vii, ale căror sentimente se zburcîmă sfîșietor, care au de ales între viață și moarte. Pe umerii lui Agamemnon apasă răspunderea unei armate, datoria lui de conducător stă în cumpănă cu inima de părinte; regina Clitemnestra e o mamă căreia, din „rațiuni de stat”, i se răpește copilul; sînt dileme înghețate, încremenite. Agamemnon și Clitemnestra sînt robii destinului lor, ei au intrat în mitologie din însăși clipa în care situația tragică s-a născut. Altul este drumul *Ifigeniei*: ea începe prin a fi un simplu pion în jocul intereselor regale și divine, un biet copil fără apărare, pentru a se elibera apoi singură, prin propria forță a procesului de înțelegere; ea desface, unul cîte unul, lanțurile ce-o leagă, își stabilește singură locul și urma pe care o va lăsa în conștiința omenirii. *Ifigenia* este singura care iese din nemîșcare, evoluează — și schimbarea ei este aceea care constituie dinamica interioară a spectacolului, descifrînd piesa într-o cheie în mod special apropiată spectatorului contemporan, care este astfel viu și sincer interesat de problema textului cupidian, descoperindu-i perenitatea și umanismul.

Vlad Mugar a construit spectacolul cu o mare economie de mijloace, cîutînd intensitatea emoțională în concizie. Decorul (scenografia — Jules Perahim) reprezintă un tîrm stîncos, ars de soare, ros de vînturi, unde însăși lumina plutește obosită, fără bucurie; costumele sînt frumoase, simple, conferă actorilor ținută; alăturate, în plantațiile diferite ale corului, realizează acorduri stîse, melancolice, încărcate de poezie. Din acest desen de linii pure pare să țîșnească muzica (Pascal Bentoiu); nu e o muzică-comentariu, transcripția unui motiv epic, ci expresia spiritualizată a sentimentului, aproape insesizabilă — căci compozitorul n-a urmărit să-și singularizeze contribuția —, dar insinuîndu-se discret, plutind, topindu-se, revenind.

Exigențele unei astfel de montări au pus actorilor o infinitate de probleme: mișcarea, gestul, purtarea costumului, versul... Cîțiva dintre ei au făcut literalmente o școală ce le va marca pentru multă vreme cariera. În *Ifigenia*, Silvia Popovici — întotdeauna surprinzătoare prin calitatea emoției — compune, pe această gamă, un întreg destin: jocul ei e la început înțesat de sentimente, de trăiri exprimate realist, de dorinți și elanuri comun omenești; pe măsură ce ființa mărunță se desprinde de condiția ei, încercînd să înțeleagă ordinea lucrurilor, jocul ei se simplifică, adunîndu-se în adînc, curățîndu-se de gesturi. Această evoluție interioară nu marchează numai rolul, dar și întreg spectacolul. Raporturile, consacrate de milenii, ca aparținînd piscurilor înghețate ale virtuții supraumane, dobîndesc dintr-odată un corespondent pe planul criteriilor celor mai intime încorporate existenței noastre. Cumplita nevoie de a alege între viață și moarte, perspectiva de a părăsi lumina, în cumpănă cu gîndul nou, abia născut, niciodată încercat

de o femeie, al răspunderii pentru soarta cetății — această dramatică zbatere a unui suflet omenesc se exprimă pe claviatura fină a adevărului psihologic, pe care Silvia Popovici o aduce din teatrul modern, înobilind-o prin acea calitate și puritate a sentimentului de care vorbeam. Dar actrița nu face greșala de a afișa un aer senin și împăcat; Ifigenia ei rămîne tot timpul copilă, resimțind adînc amenințarea morții; amarnic tulburată, făcînd eforturi eroice de a-și stăpîni durerea și impulsul înțocmerii către viață, ea pășește, în final, liberă și gravă, ca un om ce și-a dominat destinul.

În compoziția inteligentă a Silviei Ghelan (Clitemnestra) se simt personalitatea de regină și de femeie, sentimentele ultragiante, spaima umană și o anume clarviziune amară, de dincolo de zonele cunoașterii omenesci: e presimțirea fatalității mîcînd o eroină-creație a unui climat tragic, intuind că și de data aceasta zbulcîm iî va fi zadarnic. Actrița se mișcă majestuos și energic, are un temperament dramatic evident. În Prima corifee, Melania Ursu arată neabătute însușiri de tragediană: fără gesturi, cu atitudini de o noblețe și o esențialitate statuară, cu o voce neobișnuit de adîncă pe care o stăpînește perfect, ea coboară, parcă fără efort, din acest univers al dimensiunilor extreme — după ce se arătase, în *Nu sînt Turnul Eiffel*, atît de intim legată de spiritul lumii noastre de astăzi, pînă la a fi modelul unui portret de generație. Sînt două creații care, realizate într-o singură stagiune, dau măsura unui talent în plin elan al afirmării. Invitat în reprezentatie, Valentino Dain aduce spectacolului un stăruitor accent de forță stăpînită. Agamemnon nu e crud din supunere oarbă față de zei, ci pentru că acesta e drumul pe care trebuie să meargă. Un tumult de solicitări sînt comprimate în nemișcarea actorului: duioșia pentru copila ce i se aruncă la piept, dorul bărbatului pentru soția frumoasă, de mult neîntîlnită, disprețul față de Elena și de Menelaos, ciudă, minie neputincioasă... Valentino Dain a realizat cu această creație un pas decisiv în cariera sa, intrînd cu drepturi depline în marele repertoriu: el și-a concentrat și și-a înobilat mijloacele, rostind versul cu reculegere, răscolitor și tensionat, și pînînd în valoare resursele unui registru vocal excelent. Este ceea ce lui George Mottoi i-a reușit într-o măsură relativ mai mică; am regretat-o, pentru că Achile reprezintă, în această viziune, o compoziție de caracter inedită: imaginea unei tinereți încă fragile dar orgolioase, structurată pe reacții spontane de curaj aproape dement, colorată cu vanitatea rece a croului-mit, deprins cu adulația, și justificîndu-și, în cele din urmă, faima, prin înțelepciune, prevedere, hotărîre, e infinit mai interesantă decît cea a croului sculptural, și este păcat că tînărul actor n-a acreditat-o cu deplină autoritate, din lipsa unor modalități suficient de elevate. Dar ea poate fi împlinită, dacă își va desăvîrși ținuta, gestul, emisia vocală. Sînt în spectacol și cîteva prezențe care nu se integrează perfect: Gh. Nuțescu (Menelaos) a reușit, printr-un efort demn de relevant, să-și restructureze într-o măsură însemnată jocul, izbutînd prin sobrietate; dar acest efort se simte ca o permanentă stînjeneală, arătînd că actorul nu este deocamdată pregătît pentru roluri de asemenea factură. În jocul lui Aurel Giurumia și al lui Ștefan Sileanu problemele rostirii textului n-au fost încă depășite; personajele n-au, de aceea, plîntatea și echilibrul care să le așeze, firese, la locul lor, în universul căruia îi aparțin de drept.

O revelație a reprezentației rămîne corul — și lucru merită cu atît mai mult subliniat, cu cît aici se ascundeau majoritatea pericolelor unei interpretări superficiale. Vlad Murgu l-a alcătuit după o „rețetă” neobișnuită, din numai trei actrițe de dramă, din cîteva coriste și mai multe balerine, invitate din colectivul Operei. A fost nevoie de un antrenament de sudură pentru a omogeniza această formație, pentru a o obișnui să rostească versul nuanțat și cu simțire, să cînte și să evolueze expresiv în scenă, fără ca totuși pasul să devină dans... Dar ideea s-a dovedit inspirată. Corul răspunde cu precizie, disciplinat, cu „spirit de echipă”, comenzilor regizorului, dovedînd o sensibilitate atît de deschisă încît totul se transfigurează, dobîndind o transparență și o luminozitate de cristal. În mișcările sale perfect coordonate se pot citi o multitudine de stări; reacțiile sînt colective și totodată precis individualizate; cîteva plantații în mod special inspirate introduc cîte o notă fugară de reverie lirică, un sunet acut de senzualitate pură.

* * *

E greu de prevăzut cum se vor înfățișa viitoarele spectacole; evident, nu toate vor putea să atingă incandescența interioară a acestui important succes. Dacă spiritul de autentică dăruire artistică, instaurat cu acest prilej, se va statornici, însă, într-un climat de muncă, iar efortul deosebit va deveni firese, Teatrul Național din Cluj are toate datele să se înscrie, foarte curînd, în rîndul întîii al mișcării noastre teatrale.

Ileana Popovici

REFLECȚII ASUPRA CÎTORVA SPECTACOLE

Trebuie să trăiești zi de zi într-un teatru pentru ca să înțelegi câtă imensă cantitate de energie solicită și consumă această uzină de miracole. Spectatorii știu, bineînțeles, că iluzia de pe scenă se naște dintr-o trudă continuă, întreținută din resursele de credință ale slujitorilor ei. Uneori, cronicarii menționează că sărbătoarea și biruința de pe scenă au necesitat luni întregi de eforturi. Rareori au însă răgazul ori interesul de a se ocupa de ceea ce nu intră direct în sfera lor de activitate, și anume de prodigioasele, feluritele și armonioasele suite de strădanii pe care le cere un teatru. Și nu mă refer acum nici la producția atelierelor, nici la sutele de acțiuni diferite ale mașiniștilor și electricienilor, de pe urma cărora, minut de minut, spectacolul ființează. Am în vedere numai activitatea artiștilor, adică a acelor care trăiesc simultan cel puțin trei existențe: a lor proprie, a personajului interpretat și, mai ales, a celui pe care se pregătesc ori visează să-l joace. Am în vedere activitatea acestor oameni care stau în teatru și optsprezece ore pe zi, totdeauna încordați, totdeauna în tensiune, interogându-și și biciuindu-și puterile pentru a seduce și convinge spectatorii de o realitate care nu e realitate. În Capitală, ei au privilegiul de a fi văzuți de un public mai larg și au timpul de a-și pregăti mai îndelung un rol. În celelalte orașe, unde o piesă își epuizează spectatorii, după treizeci, patruzeci de reprezentații, ritmul producției e mult mai febril și publicul trebuie iarăși ispășit, iarăși cîștigat. Impinși de resorturile adînci care i-au apropiat mereu pe oameni și i-au făcut să se dăruie unii altora, dornici să se exprime în ceea ce au mai prețios, să se facă stimați și apreciați, ei desfășoară o impresionantă cantitate de muncă, de entuziasm.

De curînd, mi-am petrecut cîteva zile printre actorii Teatrului Național din Craiova, și atmosfera aceasta de rodnică tensiune m-a prins în cercul ei și m-a emoționat. În patru zile, cu nimic deosebite de altele, am asistat la două spectacole, la o repetiție, la o premieră, la un matineu poetic și la festivitatea prilejuită de Ziua internațională a teatrului. Numai acestea enumerare e suficientă pentru a sugera imaginea unei industrii căreia nu-i lipsesc nici hărnicia, nici elanul, nici ordinea și pe care o alimentează în primul rînd căldura inimii omenești.

A obține un rol, a avea trac, a trimite replica în sală, a comite „bilbe”, a da replica bine, a culege aplauze, a fi lăudat și mai cu seamă a fi înjurat... acestea sînt



Ileana Sandu (Bianca), Ruxandra Sireteanu (Catarina) și Ovidiu Rocoș (Baptista) în „Femeia îndărătnică” de Shakespeare

verbele care se conjugă cel mai des, la toate timpurile și la toate modurile, într-un teatru. Între aceste vorbe încapse, din păcate, și uneori se consumă, întreaga existență a unui actor, deși ar fi nedrept să uităm și ponderea pe care o joacă în viața lui substantivele și adjectivele: valoroasă contribuție, laconism exemplar, dramatism intens, gravitate sobră.

Cînd un cronicar își scrie pagina sa de comentarii, deși știe foarte bine toate astea, nu le poate lua în seamă. El are alte criterii. Trebuie să judece valoarea unei creații și să se îndepărteze cît mai mult de o astfel de optică. Misiunea lui e comprehensivă, dar severă, iar actorii cei mai buni știu și înțeleg aceasta, refuzînd o terminologie sumară și opunîndu-se la ceea ce constituie un dăunător și absolut insuficient breviar profesional. Iată și de ce sînt incredințat că Ion Pavlescu nu va insera rîndurile mele între marginile strîmte ale unui astfel de vocabular. Pe Ion Pavlescu l-am văzut jucînd în Feste, apoi în Iago și în amîndouă rolurile avea farmec și vigoare, era inspirat; este, fără îndoială, un excelent interpret, dotat cu imaginație, cu sensibilitate.

De astă dată însă, în spectacolul pe care l-a pus în scenă și în care deține rolul titular, Sfîntul Mitică Blajinu, interpretarea nu reprezintă o reușită: e monotona, fără vervă, fără strălucire. A greșit, cred, accentuînd și mai mult asupra a ceea ce e insigni-



Leni Pința (Alta) și Vasile Cosma (Pietro Gralla)
în „Act venetian” de Camil Petrescu

fiant în personajul său ; a greșit, cred, ne-
subliniind, în partea a doua a piesei, umorul
lui Mitică.

* * *

Numele regizoarei Geta Tomescu, care
a pus în scenă la Craiova *Act venetian*,
ca și al lui Vasile Cosma, interpretul lui
Pietro Gralla, sînt, desigur, cunoscute dintr-o
activitate mai lungă și care a început în
urmă cu zece ani, respectiv 15 ani. Specta-
torii bucureșteni, ca și cei din alte regiuni
ale țării, au luat contact efemer și sporadic
cu munca lor. Nu am avut prilejul să le
urmăresc îndeaproape fișa artistică, așa că
mă voi feri să le judec global creația. Dar
pot să afirm că spectacolul pe care l-au
realizat ne obligă să le reținem și să le
subliniem încă o dată talentul.

Textul lui Camil Petrescu a dobîndit
— în viziunea regizoarei și în interpretarea
actorului — o limpezime și o pregnanță re-
marcabile. El a devenit imaginea unui destin
constrîns să recunoască nu numai ceea ce e
tranzitoriu și fragil într-un sentiment ome-
nesc, ci și faptul că absolutul reprezintă
cândoarea inteligenței, una din formele în-
singurării și abaterii de la realitate. Pietro
Gralla a fost, în acest spectacol, o înverșu-
nare a intransigenței totale, robul trist al
dorinței de absolut și de idealitate. Foarte
nuanțată mi s-a părut și linia indicată de
regizoare Leniei Pința, interpreta Altei. Per-
sonajul a apărut, în reprezentație, mai puțin
ca expresia necredinței și a trădării, cît a
labilității simțămîntelor, a imprevizibilei și
complicatei lor dialectici. Cellino (Const.
Sassu) a ilustrat, în liniile rolului său, ace-
eași idee.

Am regretat doar că decorul, care se
voia stilizat, era greoi și, neizbutind să
ofere un cadru simbolic de joc (cum îi era
în intenție), nu reușea să fie nici măcar
funcțional : în momentul cînd Alta este în-
spăimîntată de gîndul că s-ar putea prăbuși
candelabruul și amîndoi privesc spre plafon,
sus nu se află nimic... nimic în afară de
rama ornamentală cu ripisă de prost-gust a
decorului.

* * *

Cînd absolvenții părăsesc Institutul de
teatru, speranța lor este să fie solicitați ime-
diat de un teatru din Capitală, și în acest
sens nu-și cruță eforturile. Uneori reușesc,
joacă o stagiune sau două un rol mai im-
portant și pe urmă așteaptă, cîteodată ani
întregi, ocazia de a fi distribuți într-o pie-
să ai cărei protagoniști să fie. Ceea ce în-
seamnă multă răbdare, exact la vîrsta cînd
o ai mai puțină. Dacă pleacă într-un tea-

tru regional, au șansa, visată de orice actor, de a fi interpreții celor mai frumoase roluri și exact la etatea personajelor jucate. Căci aici, vorba lui Shakespeare, funcționează cea mai frumoasă dintre virtuți, și anume, necesitatea. Așa se face, probabil, că la Craiova am văzut în *Catarina pe Ruxandra Sireteanu*, în *Bianca pe Ileana Sandu*, în *Biondello pe Dan Tufaru*, tineri actori făcând parte din cea mai proaspătă promoție a Institutului și cărora li se încredințaseră roluri-cheie în *Femeia îndărătnică*. Au fost cu toții cuceritori prin franchețe și vervă: ne-au surprins siguranța și aplombul ferocei *Catarina*, sub care se ascunde și se apără, de fapt, un suflet docil și dornic de a se lăsa stăpânit, tot așa cum ne-au surprins blindețea și supușenia tandră a *Biancăi*, sub care se travestește o fire rece, calculată și disimulată. Cît privește *Biondello*, el a avut viață, farmec, dinamism.

Spectacolul — regie și scenografie: Miron Niculescu — se distinge prin acuratețe, omogenitate și bun-gust, directorul de scenă conciliind cu îndeminare stiluri de joc — inevitabil — deosebite și evitind decalajul dintre spontaneitatea neexperimentată și exercițiul care a început să-și piardă din elan.

B. Elvin



MOMENT ACTUAL

Situat la un pas de Capitală, într-un oraș industrial de importanță republicană, teatrul din Ploiești ne-a lăsat în amintire câteva spectacole de strălucire, montate în ultimii ani: *De Pretore Vincenzo*, *Bertoldo la curte*, *D-ale carnavalului*, *Oricât ar părea de ciudat*, care au atras pe bună dreptate atenția în jurul teatrului. Din păcate, aceste reprezentații de calitate au fost puține la număr și alternau cu altele serbede, sărace în idei, lipsite de o concepție artistică fermă. Față de asemenea discrepante provocate de apariția meteorică a spectacolelor bune, era greu de stabilit „pulsul” adevărat al acestei instituții teatrale. Cu un potențial însemnat de talente și de energii, teatrul din Ploiești avea nevoie, pentru a-și putea valorifica forțele, a-și descoperi un drum propriu, a-și forma o personalitate, de un factor în stare să mobilizeze întregul colectiv la un efort de durată, care să ducă mai departe cuceririle obținute, să ridice întreaga activitate la nivelul celor mai bune din realizările de aici.

Preluând de anul trecut conducerea teatrului, regizorul Emil Mandric a încercat să dea un asemenea impuls creator, să impună o atmosferă de creație, seriozitate și disciplină profesională, o exigență care să permită realizarea nu doar a unor momente de valoare, izolate, ci ridicarea în mod consecvent și realist a întregii activități la o treaptă superioară de cultură. Primul spectacol apărut sub egida noii conduceri, *Zoo de Vercors*, a adus în mozaicul decadei teatrelor dramatice din vara anului trecut un aer proaspăt, revelator, promițător în această direcție. Am socotit spectacolul ca punct de

reper al unei orientări artistice proprii, al unei *gîndiri* care oferă colectivului posibilitatea de a se afirma ca echipă omogenă.

În actuala stagiune, teatrul a parcurs mai multe ipostaze în spectacolele: *104 pagini despre dragoste*, *Sfîntul Mitică Blajinu*, *Rețeta Makropolos* (prezentate și în Capitală, unde au fost bine apreciate de presă și public). Ținînd seama de ele, trupa ploieșteană ni se arată decisă să continue fără salturi descendente seria succeselor sale anterioare. Și dacă vrem să aflăm justificarea interesului real, suscitată de cele trei reprezentații, cred că trebuie să luăm în considerație, înainte de toate, ideea de *program artistic* și ideea de *direcție estetică*, pe care le putem întui ca stînd la baza montărilor respective. Fără să atingă zona spectacolelor ieșite din comun, a unor fapte artistice deosebit de originale, unice, montările ploieștene s-au impus, în adevăr, prin ținută profesională, prin tendința certă spre omogenizare stilistică.

Sub raportul muncii regizorale, de concepție a spectacolelor, am observat — exceptînd direcția de scenă a lui Harry Eliad la *Sfîntul Mitică Blajinu*, unde s-au strecurat îngroșări, alunecări spre trivial, greu de acceptat — că atît Emil Mandric, cît și G. Harag tind a evidenția substanța și sensurile pieselor în imagini scenice elocvente prin simplitate și bun-gust. Virtuțile regizorale ale spectacolului *104 pagini despre dragoste*, semnat de Emil Mandric, au fost analizate în revista noastră¹. În spectacolul *Rețeta Makropolos*, lucrat de G. Harag, am întîlnit exigența, meticulozitatea și rigoarea dramatică aprofundată cu care ne-a obișnuit acest regizor. Scrisă în perioada imediat următoare primului război mondial, *Rețeta Makropolos* poartă pecetea originalității scrierilor lui Capek. Pledoaria autorului pentru o viață mai fericită — cea existentă în condițiile societății burghize nemeritînd să fie trăită din pricina mizeriei, compromisurilor, a vidului sufletesc — este susținută într-o formă în care se împletesc elementul fantastic de caracter straniu, pesimist, cu o dezbatere de idei în jurul problemei științifice, a prelungirii sau nonprelungirii vieții. Spectacolul ploieștean, realizat ferm și unitar pe planul artistic, se bazează pe o viziune regizorală gravă a problematicii și pe sondaj psihologic. Modalitate sobră, cu insistențe uneori exagerate pe elementul macabru — de exemplu, în scena „judecării” eroinei —, ea a îngreuiat, prin lungimi obositoare, urmărirea firului de mister din acțiunea piesei. Viziunea lui Harag poate fi acceptată sau respinsă. Consecvent aplicată, lucrată cu minuție, cu sensibilă conștiinciozitate profesională, ea a dat oricum naștere unui spectacol solid, de ținută, cu un stil de joc eliberat de false teatralisme, concentrat pe laconism și interiorizare, cu atmosferă specifică.

Lucrarea lui Capek se putea preta și la o altă interpretare, la o eventuală destrămarea a vălului sumbru și la convertirea lui într-un strălucitor joc de ironie, care să sublinieze cu elemente de fantezie partea comică, de factură oarecum politistă, a acțiunilor prin care celebrul personaj plin de mister al cîntăreței de 337 de ani, Emilia Marty, răstoarnă, rînd pe rînd, argumentele goanei după moștenire ale reprezentanților celor două familii, Prus și Gregor, care s-au judecat de veacuri, fără să ajungă la un rezultat concret. Un alt regizor, de altă structură, aplicat asupra textului lui Capek, ar putea încerca, probabil, și alte modalități la care invită piesa. Important de subliniat ni se pare faptul că în viziunea lui Harag nu au fost denaturate sensurile umaniste ale textului, că nu s-a încercat o inovație formală, o desfășurare gratuită de fantezie.

Efortul de pregătire al acestui spectacol dificil a constituit un centru de efervescență în colectiv, un stimul intelectual, care a dezvoltat interesante preocupări teoretice. Munca temeinică desfășurată cu actorii în acest spectacol a dat posibilitatea afirmării lor plene, o afirmare care s-a petrecut în ansamblu — toți interpreții, mai vîrstnici sau mai tineri, mai înzestrați sau mai puțin înzestrați, distribuiți într-un rol de mai mare sau mai mică întindere, menținîndu-se pe linia cultivării stilului caracteristic impus spectacolului și dovedind — în cadrul viziunii regizorale unitare — un puternic spirit de echipă. Acest spirit de echipă trebuie păstrat.

O trăsătură evidentă a momentului teatral ploieștean, actual, este încrederea acordată actorului și îndeosebi actorilor tineri, promovați în roluri de răspundere; ei îndeplinesc în acest colectiv funcția de piloni. Distribuirea curajoasă a acestor tineri interpreți în partituri dificile reprezintă un punct important al programului teatrului, menit să fructifice în ei cîștigurile dobîndite în noua noastră școală teatrală, cu atît mai mult cu cît tinăra generație de actori se dovedește disponibilă spiritului de închegare a unei trupe omogene

Vom aminti cîteva exemple pozitive din cele trei spectacole: Margareta Pogonat, în Emilia Marty, protagonista piesei *Rețeta Makropolos*, a compus cu siguranță scenică, cu amănunte caracteristice chipul real și totodată simbolic al strălucitoarei cîntărețe de

¹ „Teatrul”, nr. 1/1966.



vîrstă matusalemică. Rolul, de mare intensitate dramatică, cu multiple fațete, alternînd o bogăție de nuanțe tragicomice, avea nevoie, ce-i drept, de o gradatie și o nuanțare mai expresive. Actrița a trecut însă (exceptînd aceste neîmpliniri) un examen profesional greu, a urcat o treaptă însemnată pe scara îmbogățirii și maturizării mijloacelor sale de expresie. Foarte bun în compoziții comic-duioase, Candid Stoica, în rolul umilului secretar Vitek din piesa lui Capek, a sugerat nota specifică unui mediu social în care aspirațiile către mai bine sînt luate în ris. Nicolae Dinică (Evdokimov — 104 pagini despre dragoste; Mateescu — *Sfîntul Mitică Blajinu*) și George Bănică (Albert Gregor — *Rețeta Makropolos*) au demonstrat la rîndul lor un joc sigur, concentrat, știința de a defini psihologii diferite. Eugenia Balaure, de asemenea, a dezvăluit în scurtele sale

apariții comice (Ziarista din 104 pagini... — Doina Boboc din *Sfîntul Mitică Blajinu*), farmec și umor direct, capacitatea de a sugera spontan esența personajelor, fără încărcături, cu sclipiri ironice și detașare.

Marietta Luca a dovedit frumoase însușiri compoziționale în Adela (*Sfîntul Mitică...*); în piesa lui Radzinski, Eugenia Laza (Galea), Vivi Popescu (Ira), Constantin Drăgănescu (Vladik), G. Stilu (Felix), Mircea Cosma (Kartev) și-au confirmat personalitatea scenică, vădind posibilitatea de a-și caracteriza precis, prin gest și atitudine, eroii interpretați. Notabile exemple de reîmprospătare a mijloacelor de interpretare și de adaptare la stilul modern al spectacolelor aduc actorii de vîrstă medie, printre care amintim pe Aristide Teică, realizator al unui convingător și plin de haz portret scenic, Vasile Vasile (*Mitică Blajinu*), pe Dumitru Palade, care a conturat cu certitudine, sincer, personajul doctorului Kolenaty din *Rețeta Makropulos*.

Urmărind realizarea la un înalt nivel a spectacolelor, teatrul ploieștean se bazează și pe inspirata invitare a unor actori valoroși din București, Anda Caropol și H. Nicolaide, ale căror însușiri cunoscute, deplin valorificate pe linia interpretării scenice omogene, impuse tuturor interpreților, sînt exemple concludente în acest sens.

Efortul consecvent de afirmare a valorilor actricești s-a conjugat cu opțiunea pentru un program dramaturgic adecvat. Alegerea unui repertoriu de calitate, care țină seama de posibilitățile colectivului, mi se pare a fi un punct dintre cele mai prețioase ale programului teatrului. Cu mănunchiul de lucrări care leagă între ele satira lui Aurel Baranga, drama lirică a lui Radzinski, comedia fantastică cu implicații filozofice a lui Capek, teatrul din Ploiești exprimă înclinația sa pozitivă spre lucrări de ținută literară care-și dezvoltă ideile într-o formulă simplă, agreabilă, accesibilă atît interpreților cît și publicului. Prezența în repertoriu a celor doi autori mai puțin cunoscuți marelui public, Radzinski și Capek, dovedește o binevenită rezistență la rutină, o încercare interesantă de a pune în circuitul teatral texte mai puțin solicitate. Directorul și ceilalți regizori au încă de îndeplinit, pe linia educării trupei, a depășirii stadiului actual — calitativ sporit față de realizările anterioare —, o importantă muncă de selecționare și completare a repertoriului cu opere dintre cele mai de seamă ale literaturii contemporane sau clasice, care să deschidă actorilor orizonturi creatoare mai largi, căci mulți dintre ei dovedesc că au ajuns să posede mijloacele cu care să le abordeze.

O însemnătate aparte în formarea tinerilor actori și a publicului o are desigur și ambianța plastică. În acord cu stilul interpretării, decorurile realizate de tînăra scenografa Florica Mălureanu, la toate trei spectacolele, se impun prin linia lor modernă, atrag atenția prin finețea și simplitatea detaliilor — mai ales cel de la *Rețeta Makropulos*, de un rafinament și de un bun-gust elocvent.

Desigur, nu putem spune că avem de-a face cu un teatru care și-a desenat cert un profil distinct. Asemenea perspective se întrevăd însă.

Una din problemele de căpătîi pentru consolidarea succeselor obținute este problema comună multor instituții de artă de la noi, și anume, stabilizarea trupei, cultivarea în conștiința interpreților a spiritului de răspundere față de destinul instituției care i-a lansat și i-a promovat. O premisă favorabilă, în acest sens, poate s-o constituie — cred — experiența celor doi regizori, Emil Mandric și G. Harag, acesta din urmă binecunoscut și ca pedagog și constructor de echipă teatrală.

Principala forță în stare să asigure dezvoltarea armonioasă a ansamblului și să mențină teatrul din Ploiești la nivelul celor mai bune realizări posibile o reprezintă, cred, în momentul de față acest valoros nucleu regizoral. Dacă cei doi regizori vor continua opera de construcție a colectivului, pe care au început-o, cimentînd unitatea lor de vederi și de calitate în cît mai multe spectacole, teatrul va izbuti să se situeze consecvent pe pozițiile efortului creator și ale inițiativei eficiente.

Valeria Ducea

- ROMULUS CEL MARE de Fr. Dürrenmatt
- IDOLUL ȘI ION ANAPODA de G. M. Zamfirescu
- TREI COMEDII de Sean O'Casey
- SIMPLE COINCIDENȚE de Paul Everac

În spiritul împlinirii cerințelor „de cultură și de armonie în repertoriu” (preconizate și într-un articol publicat de directorul teatrului în revista locală „Ateneu”), teatrul din Bacău și-a alcătuit pentru această stagiune un program riguros și pretențios. A ales, spre exemplu, la deschidere o cale mai puțin spectaculoasă, mai puțin comodă, prezentînd, pentru prima oară după o sută de ani, drama istorică românească, *Cetatea Neamțului*, a lui Vasile Alecsandri; a fost un act de cultură. A optat, în varietatea noilor titluri din creația originală, pentru acela al unei piese de meditație, care pune interesante probleme de etică actuală și soliciită interesul grav al publicului, *Simple coincidențe* de Paul Everac; un act de cultură. A preluat inițiative mai vechi și mai noi ale teatrelor surori, propunîndu-și experimentarea unui spectacol coupé cuprinzînd trei piese într-un act de Sean O'Casey, și prezentarea în premieră pe țară a uneia din primele piese ale lui Fr. Dürrenmatt, *Romulus cel Mare*; act de cultură. Nu putem ști deocamdată (cînd scriem aceste rînduri) dacă și revendicarea de armonie a întrunit în conturarea repertoriului cele mai bune sufragii, pentru că, așa cum îl vedem acum (deocamdată), ni se pare că echilibrul prinde mai degrabă contur pe genuri și modalități dramatice (dramă istorică, dramă psihologică — *Ana Christie* de E. O'Neill —, piesă de dezbateri, comedie de idei, comedie de situații, comedie lirică — *Idolul și Ion Anapoda*).

Acum, cînd îl cumpănim înaintea de săvîrșire, avem pe cele două talere ale balanței cite trei piese: românești și occidentale (socotind laolaltă lucrările lui O'Casey). Cam înghesuală pe ultimul taler, aducînd a spirit preferențial, de fapt a unilateralitate. Dar cum ultimul capitol al repertoriului încă n-a fost scris (10 aprilie 1966), cuvîntul nostru nu e ultimul și cititorii afectați direct sau indirect îl vor spune la timpul cuvenit pe cel real.

Pe această carte de vizită, teatrul urma să-și pună pecetea personală, să ne transmită pe o anumită cale stimulii filozofici și estetici ai profesiei, să ne dea o măsură, o cotă a nivelului pe care-l poate atinge în satisfacerea revendicărilor de artă ale publicului de astăzi. Nu ne putem încumeta să spunem că teatrul și-a pus prin una din producțiile sale o astfel de pecete personală, dar ne putem încumeta să-i descifrăm cota: ea se află la nivelul reprezentațiilor cu *Romulus cel Mare* și *Idolul și Ion Anapoda*. Amîndouă, în regia lui George Teodorescu și scenografia Adrianei Leonescu. Aceste două spectacole transpun într-un limbaj sugestiv un punct de vedere contemporan al realizatorilor, sînt prezențe autentice și depline în orientarea modernă a spectacolului românesc,



întregesc și duc mai departe eforturile de înnoire și de împlinire a procesului de creație, practicat de cele mai multe ori cu rivnă în sinul colectivului băcăoan. La realizarea spectacolelor a prezidat o concepție artistică *activă*, pe care regizorul a formulat-o în funcție de ambianța actuală teatrală și de termenii corespunzători existenți în colectiv. În funcție de aceasta, fiecare spectacol este gândit în *ansamblul* său, evoluția elementelor fiind coordonate spre descifrarea unui sens unic, general — cel mai important de descifrat astăzi pentru spectatori. La piesa lui Dürrenmatt, paradoxul dramei gândirii; la piesa lui Zamfirescu, intensitatea descătușării aspirațiilor. Firește că, depinzând de precizarea unui astfel de sens, se conturează și o ierarhie a semnificațiilor implicate, fiindu-ne mai limpede și mai ușor nouă, spectatori, să le pricepem, să le pătrundem într-o ordine firească și logică. Cum trebuie înțeles paradoxul dramei gândirii la *Romulus cel Mare*? Pe o cale directă, limitativă, ar putea fi expresia unei tragedii ireconciliabile. Romulus cel Mare (în realitate, Romulus cel mic, pentru că ultimul împărat al Romei își începuse domnia la 6 ani) este pus în situația de a fi martorul prăbușirii imperiului său. Imperiul va trebui să piară — firesc, împăratul va trebui să fie primul care să-i *prelungescă* agonia, care să se sacrifice pentru o salvagardare ipotetică. Dar piesa lui Dürrenmatt este în mod declarat antitragedie; împăratul e primul care-i *pregătește* agonia. Ceea ce înseamnă că, în momentul deslușirii depline a adevărilor, atunci când eroului i se relevă pregnant sensul necesității obiective a lucrurilor, abordează conștient atitudinea cea mai anacronică, cea mai detestabilă chiar, pentru că, de fapt, a renunțat să mai trăiască drama. Este chiar destinul lui Romulus, „arbitru al lumii cu tichie de paiață”, cum îl numește autorul. Ascultați-l: „Contest necesitatea existenței statului nostru, care a devenit un imperiu mondial și prin aceasta a oficializat asasinatul, jaful, tributul și violența — în detrimentul altor popoare”. Și a devenit împărat tocmai pentru a putea acționa în virtutea acestei idei — „în clipa aceea însă, am apărut eu”. Acțiunea este paradoxală și de sublinierea acestui caracter în spectacol depinde deslușirea exactă a semnificațiilor acestei piese de început a dramaturgului (1949). Regizorul a știut să accentueze, să-i dea pondere și expresie, și în asta distingem cheia reușitei generale a reprezentației, care scoate în relief ideile, ocolind cu tact incertitudinile și confuziile. În această privință sînt edificatoare confruntările lui Romulus cu Aemilian, cu Iulia, cu

Odoacru. Primul — după spusele autorului, „contrastul vădit al lui Romulus” — primește de la împărat o lecție, cînd i se refuză propunerea de a pune mîna pe cuțit sau de a-și scoate logodnica la mezat, pentru salvarea imperiului (interpretarea lui Florin Dumbravă — sobră, de un dramatism interiorizat). A doua, soția de drept a împăratului, trebuie să suporte la rîndu-i o lecție, cînd i se relevă înimaginabilul țel al croului — distrugerea imperiului roman — față de care ea nu a servit decît ca un mijloc (interpreta, prestantă, complexă, e Liliana Rusu). Cel de al treilea, căpetenia oștirilor germane învingătoare, este, la rîndul lui, un Romulus în faza de constituire a imperiului; ceea ce înțelege acesta privind trecutul Romei, înțelege Odoacru privind viitorul Germaniei. Paradoxală, desigur, o asemenea întîlnire între conducătorii a două imperii dușmane, cu atît mai paradoxală cu cît ambii, după ce s-au descoperit, descoperă ca derizorie și adevărata lor rostuire istorică (George Musceleanu e, în Odoacru, de o expresivă distincție). Toate aceste momente au fost în prima evidență a regizorului, și ele definesc exact căile de pătrundere a paradoxului dürrenmattian: — aici sculptor, abundent, de rezonanță. Una din metaforele cele mai sugestive pe această linie a găsit-o regizorul împreună cu scenografa, înfățișînd fațada a ceea ce ar fi trebuit să fie „somptuosul” palat imperial, prin busturile precedentilor suverani, alăturate făpturilor galinacee care formează acum principala preocupare a lui Romulus cel Mare. Treptat, busturile dispar unul cîte unul, pentru a rămîne, simbolic, numai silueta grotescă a acestuia, încadrată, tot simbolic, de singura preocupare fidelă a împăratului — cîteva găini. Spectacolul afirmă decis punctul de vedere critic al autorului la adresa expansionismului, duce pînă la grotesc imaginea personajelor implicate, deschide o perspectivă de confruntare mai largă cu vremea și realitățile pe care le cunoaștem. Am avea cîteva rezerve în ceea ce privește conturarea deplină a chipului lui Romulus. Ion Buleandră este foarte concentrat și definit, nu este însă și enigmatic și sinuos; l-am fi așteptat în actul întîii „ticălos”, în actul doi, demn „de pîiere”, în actul trei abia, „judecătorul lumii” și într-al patrulea, „cu tichie de paie” — așa cum recomandă insistent autorul. Noi l-am descoperit de la început. Am formula unele revendicări în privința desăvîrșirii unității stilului și chiar a ritmului de joc (acțiunea demarează cu încetinitorul și uneori schițează cîteva pași în gol; grotești, caricaturizate, personajele nu subliniază întotdeauna omul în spatele trăsăturilor exterioare).

Cum poate fi exprimată intensitatea descătușării aspirațiilor în *Idolul și Ion Anapoda*? Mai întîi, prin a face concludente, verosimile, aceste aspirații. Și pentru a le



Constanța Zmeu (Frosa)
și Ovidiu Schumacher
(Ion) în „Idolul și Ion
Anapoda” de G. M.
Zamfirescu

comunica astfel, regizorul a apăsător nota, le-a dat vigoare și limpezime, rețușind cât a putut sfiiciunea lirică a peisajului acesta rozace și stropit cu colonie. Ion (Ovidiu Schumacher — debutant cu acest rol pe o scenă profesionistă) se înăbușă în acest peisaj și noi simțim asta tot atât de bine ca și partenera sa — care-l veghează și pe care el o descoperă ca pe un miracol — Frosa (foarte expresivă în interpretarea Constanței Zmeu). Bucuria descoperirii este de o asemenea intensitate, încât protagoniștii au tot dreptul să alerge sprinteni prin încăperea, să deschidă toate ușile și să împingă peretii la o parte; peretii se dau la o parte în fața aspirațiilor lor descătuse, și aceasta este cea mai frumoasă imagine, cea mai impresionantă metaforă pe care am văzut-o într-un spectacol de la Bacău (și nu numai de la Bacău). Cum s-ar spune, realizatorii au transpus într-o expresie esențială sensul general al narațiunii dramatice, și de aici au decurs rotunjimea întregului, sugestivitatea detaliilor.

Ceea ce imputăm celorlalte două spectacole este tocmai absența unei asemenea expresii esențiale. Parțial, și în *Simple coincidențe*, și în cele trei comedii de Sean O'Casey (*Istorie nocturnă*, *O liră la cerere*, *S-a sfârșit cum a început*), se obțin rezultate bune și foarte bune, înțilnim detalii semnificative și asociații revelatoare. Receptivitatea și simțul de pătrundere a lucrurilor, manifestate de Emil Vlăsceanu, aderența la profilul epocii, înțilnită la cele două eroine, Teodora și Cecilia, în *Simple coincidențe*; umorul degajat al unor personaje (Daniel Halibut, domnișoara Mossie), hazul firesc al unor situații (completarea buletinului de cerere, duelul Darry-Barry) în cele trei comedii. Dar ce trebuie să reținem, mai cu seamă, din colocviul cu societatea al inginerului Vlăsceanu? Ce ne determină să rîdem, în primul rînd, la peripețiile personajelor lui O'Casey? Aici, lucrurile nu sînt prea clare și noi putem opta la nesfîrșit, pentru că realizatorii n-au afirmat decis un punct de vedere, mulțumindu-se cu o concepție pasivă față de texte. De aceea, lungimi și imprecizuni în *Simple coincidențe*, grațuități și divagații în comedii dramaturgului irlandez (regia: I. G. Russu).

Primul spectacol, mai cu seamă, se resimte de lipsa amprentelor unei prezențe decise și viguroase a cuiva care să ne releve ceva. Cu *Simple coincidențe* sîntem doar aici, în jurul faptelor noastre; le privim și ne privim în alții prin faptele lor, descoperim adevăruri probabile, de mult descoperite, dar le descoperim noi, încă o dată, pe baza experienței și a neastîmpărului nostru de a cerceta. Înălțuirea de coincidențe care alcătuieste intriga este mai puțin importantă decît înălțuirea de revelații care o succede; jocul are a scoate în evidență aceste revelații, despărțind apele prelungi și molcome ale suficienței, ale inerției, de apele sprintene și frămîntate ale rîvnei de a desluși, a dărui, a depăși. Reținem din interpretarea lui Ion Buleandă în rolul inginerului Emil Vlăsceanu sensul principal al descoperirilor sale, dorința de a trece dincolo de aparente, de a spulbera inerția, de a găsi și a se regăsi în lumea pe care a construit-o, a creat-o, cu elanuri și, poate, cu scăpări. Reținem mai ales tenacitatea cu care eroul știe să se confrunte, elocvența cu care impune și solicită. Un singur lucru nu reținem, și asta nu e vina interpretului: intensitatea acestei confruntări. Dacă Liliana Rusu, în rolul Ceciliei Epure, știe să-l ajute înfățișîndu-i un chip tot atât de voluntar și scrupulos, dacă Kitty Stroescu îi facilitează colocviul, cu prestanța unei Teodore Vlăsceanu de mare tact, dacă Irene Flamann îi oferă o imagine de delicată rezonanță a Danielei, celelalte personaje nu sînt la aceeași distanță sensibilă; celelalte argumente nu au aceeași impetuoșitate. În rolul fiului, Constantin Duicu este spontan și colțuros, are superficialitatea vîrstei, dar și a rolului, făcut în fascicle, pe nerăsuflate. Bătrînul profesor e Grigore Muscelanu, care descoperă emoția autentică a complexelor dascălului, dar — ciudat — o umflă, o falsifică pe aceea a tatălui, trăgînd în jos celălalt capăt sensibil al personajului. Gheorghe Buzura e destul de impetuos în interpretarea lui Mihai Stoicescu, are chiar farmec și prestanța propriului său destin; dar cîntă, dar intonează — de ce? — gîndurile, cînd e cu sine însuși. Emil Vlăsceanu are a dezlega nu numai simple coincidențe, ci și simple nedumeriri, interesul lui pentru ceilalți nu are întotdeauna ecou și justificare. Se joacă mai mult coincidențele intrigii, iar restul, ceea ce era de relevat în dialog, nu are scilpire și nerv. Optime, servind descifrarea unei anume ambiante spirituale, decorurile lui Mihai Tofan la primul spectacol, ale lui Ștefan Georgescu la al doilea.

Colectivul se află, cert, în ascendență, nu șovăie în preajma subtilităților moderne și tinde a înfățișa publicului său o pagină de sinceră confesiune cu timpul, cu timpurile. El trebuie să fie mai îndrăzneț, mai lucid, mai dîr, și pecetea lui personală se va contura, decis, în perspectivă.

C. Paraschivescu



DILEME ȘI CERTITUDINI

Demnă de elogi este acțiunea consecventă de valorificare, prin intermediul micului ecran, a dramaturgiei naționale. Victor Ion Popa, cu piesa *Răzbunarea susleului* (Teatrul din Timișoara), Mihail Sebastian cu *Jocul de-a vacanța* (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”), Lucian Blaga cu *Anton Pann* (Teatrul Național din Iași) și, mai recent, din nou Victor Ion Popa, cu piesa *Răspîntia cea mare*, spectacol al Teatrului „Victor Ion Popa” din Bîrlad, au intrat în repertoriul televiziunii. Se confirmă iar și iar că avem o foarte interesantă dramaturgie, scriitori de valoare mereu actuală, mereu proaspătă, pe care teatrele din Capitală îi descoperă atît de greu, atît de încet, opere care pot figura cu cînte pe afișele celor mai prestigioase teatre bucureștene, dar cel mai adesea nu figurează. Felicitări, deci, teatrului din Bîrlad care a realizat un foarte bun spectacol cu o foarte bună piesă din tezaurul prea puțin cunoscut și prea puțin valorificat al dramaturgiei noastre; felicitări televiziunii, care a difuzat acest spectacol în toată țara. Fie ca Mihail Sorbul și Camil Petrescu, G. M. Zamfirescu și Mihail Sebastian, Al. Kirîțescu și Victor Eftimiu, N. Iorga și Lucian Blaga, G. Călinescu și V. I. Popa, Tudor Mușatescu și Gh. Ciprian să aște un loc permanent pe scenele importante ale țării.

Televiziunea a găsit un bun mijloc de a face istorie literară, dramatizînd schițe și nuvele ale scriitorilor noștri din trecut. Reținem, dintre emisiunile ultimelor luni, acelea dedicate unor ecranizări după lucrări de I. Slavici, C. Negruzzi, N. Gane, Emil Girleanu, D. Teleor, Barbu Delavrancea, Gala Galaction, P. Locusteanu. Adaptările au fost, în general, inspirate, bine interpretate de actori de la cele mai diferite teatre. De ce nu intră însă, în repertoriul Microantologiei TV ori al Studioului mic, și nuvelistica scriitorilor contemporani? Dacă intervine criteriul cronologic, atunci va trebui să așteptăm cam mult pînă să vină rîndul lui Marin Preda și Eugen Barbu, D. R. Popescu și Fănuș Neagu, N. Țic și T. Mazilu, N. Velea și Al. I. Ghilia, Ion Băieșu și

Ștefan Bănulescu, Vasile Rebreanu și George Bălăiță, precum și altor prozatori talentați care scriu în și despre a doua jumătate a secolului al XX-lea. Între Emil Gîrleanu și D. Teodor încăpea, fără discuție și fără nici o pierdere artistică, oricare dintre scriitorii contemporani citați mai sus. Mai mult, ar fi fost o bună ilustrare a evoluției pe care a parcurs-o proza românească, de la Costache Negruzzi, să spunem, pînă la tînărul care a debutat alaltăieri în „Gazeta literară” sau „Luceafărul”...

* * *

În discuții cu totul particulare, cîțiva actori tineri se întrebau îngrijorați dacă evoluția lor în cadrul unor emisiuni ale televiziunii (firește, nu emisiuni de teatru) nu ar avea repercusiuni nefaste asupra talentului și prestigiului lor de interpreți. Sincer vorbind, ne-am pus și noi, în cîteva rînduri, această întrebare. Nu toate emisiunile televiziunii folosesc actori pentru fapte artistice, în speță pentru interpretarea unor texte *literare*, iar întrebuițarea actorului în prezentări seci, în comperaje îndoielnice, în comentarii de duzină duce, inevitabil, la uzura morală a talentului său. Din fericire însă, categoriile citate mai sus devin mai rare în cadrul programului de la televiziune, tendința de a conferi o ținută artistică textelor dezbătute de actori se face simțită. Desigur, nu vom uita că un actor de talia lui Toma Caragiu a fost pus în penibilă situație de a susține un comperaj mediocru în cadrul unei emisiuni de varietăți, distribuindu-i-se rolul ingrat de a înveseli publicul cu anecdote nesărate despre pescari și vinători, după cum nu vom uita chinul supraomnesc al unor interpreți talentați de a rosti cursiv și frumos texte anoste, fastidioase, de prezentări așternute la repezeală pe bucățele de hîrtie atoaaterăbdătoare. Evident, aceste „mariage” s-au dovedit precare, jignitoare și chiar primejdioase pentru vocația celor în cauză. E ca și cum ai pofti un doctor în electronică să-ți repare fierul de călcat...

Problema este, deci, de ordin calitativ. Aducerea actorului de teatru în fața camerelor de luat vederi nu este prin ea însăși o ignominie; numai că, atunci cînd aceasta se face fără respect pentru profesiunea și talentul interpretului, devine un atentat moral odios. Dimpotrivă, actorul aflat în posesia unui text de calitate se verifică de minune pe micul ecran, așa cum se poate verifica și în film, își încearcă nu numai capacitatea de improvizație, dar și gestică, mimică, dicțiunea și, mai presus de toate, naturalitatea. Din acest punct de vedere, televiziunea este o școală, dar, ca orice școală, nu are voie să ocolească gramatica și ortografia. Agramatismul strident al unor texte poate lăsa urme dureroase în formația profesională a unor actori, mai ales a celor tineri.

Exemple pozitive: evoluția plină de firesc și nu lipsită de farmec a lui Val. Plătăreanu în cadrul „Clubului tinereții”, ca și aceea a unor colegi mai tineri (Luminița Iacobescu, Florian Pitiș etc.), debutul lui Ion Bessoiu ca prezentator al unor spectacole televizate, amuzanta interpretare a unor texte de muzică ușoară de către actorii Dumitru Furdui, Vasilica Tastaman, Marga Barbu, Mircea Albulescu, Amza Pellea, Tamara Buciuceanu ș.a., într-o emisiune de muzică ușoară — din păcate, cam echivocă sub raportul direcției critice —, ținuta degajată, volubilă și documentată a Flaviei Buref, „coordonatoarea” diverselor colecții și pasiuni etc.

Nu! Televiziunea (cînd se străduiește) nu este un mormînt al vocației actricești!

* * *

Una din coordonatele teatrului este relația scenă-sală. O seamă de curenți se întretaie în permanență în spațiul dintre scenă și sală, alcătuiind limbajul ascuns, tainic, prin care interpretii și spectatorii comunică între ei, dincolo, sau, mai exact, paralel cu textul, condiționat de el. Actorul *simte*, pe scenă, cînd a stabilit comunicarea cu sala și cînd nu. De aceea, orice modalitate dramatică este teoretic posibilă, cu condiția să favorizeze această comunicare.

La televiziune, relația cardinală amintită absentează. Spectatorul, instalat comod în fotoliul particular — și prin acest fotoliu înțeleg un complex de dispoziții intelectual-afective, de stări de spirit, de împrejurări psihologice și, chiar, fiziologice —, primește fără să poată oferi, iar actorul, în studio, despărțit de public, oferă, fără să poată primi. Comunicarea directă nu se stabilește. Ca atare, aici, la televiziune, nu orice modalitate dramatică este posibilă; într-un cuvînt, există piese „telegenice” și piese „netelegenice”. În prima categorie aș numi, în primul rînd, piesele de *acțiune* sau cele de *dezbateri*, al căror potențial dramatic se sprijină mai ales pe forța mișcării și pe vigoarea dialogului. Nuanțele de atmosferă, fără participarea unei săli vii, sînt, cred, imposibil de realizat

la înălțimea textului. Explicabil, deci, de ce televiziunea și-a compus un repertoriu *dynamic*, selectând acele lucrări dramatice care implică o anume violență a ciocnirilor, tonuri înalte, înfruntări vii, o spectaculozitate frapantă (fără să fie neapărat exterioară), apelând la Dürrenmatt, Camus, Rose, Albee, la piese cu o structură conflictuală fermă, decisă, accentuat dinamică. Factura vocativă — ca s-o numim astfel — a pieselor „tele-ge-nice”, combativitatea directă, opoziția flagrantă de atitudini întrețin tensiunea spec-tatorilor la orice distanță, obțin o convocare individuală a acestora, în timp ce piesele „de atmosferă” sau „de culoare” nu se pot lipsi, după părerea mea, de atmosfera sălii de spectacole, de prezența fizică și spirituală a publicului din staluri.

* * *

S-a vorbit și se vorbește mult despre dramaturgia lui Edward Albee, un „furios” sui generis, cel mai cunoscut și, se pare, cel mai interesant dintre tinerii autori de teatru americani, un soi de disperat răzvrătit, care agită violent steagul demistificărilor, al denunțării falsului și minciunii, răscolind zgomotos straturile cele mai frumos așezate ale moralității burgheze. Albee este un distructiv și un sceptic — mai de mult ar fi fost numit cinic, dar cinismul nu mai constituie acum, îndeosebi în literatura occiden-tală, o raritate —, el are patima demascării și o voluptate iconoclastă, mult sarcasm și multă naivitate, e pornit să dărime toate falsele adevăruri, fără să țină seama de existența unor adevăruri autentice, destramă cu dușmănie iluziile și convențiile. Piese-le lui lasă un gust de amărăciune și disperare, de iremediabil și ireconciliabil, dar produc adânci reflecții asupra marilor și micilor neadevăruri ale existenței. E un mod de a curăți petele cu vitriol, dar e singurul mod (singurul știut și acceptat de dramaturg) de a-și striga dezgustul exasperat față de o atmosferă etică sufocantă, irațională și inumană. În faimoasa și strania sa piesă *Cui îi este frică de Virginia Woolf?* își împinge personajele — două perechi de soți onorabili — să se denune reciproc, să-și arunce necruțător acuzații grave și injurii, scormonind în cele mai obscure zone ale trecutului și ale conștiinței lor și scoțind la suprafață meschinării ascunse o viață întreagă, aducându-și ofense cu o cruzime nemărginită. În numele cui se dezlănțuie aceste teribile măceluri ale conștiinței? Greu de răspuns. Poate că în numele rea-lității — crudă, nedreaptă, odioasă. Sau, poate, în numele unui adevăr omenesc superior, al unui ideal etic. Teoretic, Albee tăgăduiește actul critic conștient, deli-berat, rațional. Dar nu este singurul scriitor care ține să se scuture de protecția ori-cărui ideal moral, dezmințind finalitatea gestului artistic. Ca și mulți alți contemporani ai lui, Edward Albee ridică mereu obstacole în calea înțelegerii și clasificării creației proprii; dacă exegetul e pus adeseori în încurcătură, cititorul sau spectatorul, vrînd-nevrînd, trebuie să aleagă și să separe materialul atât de rebarbativ, dar, în același timp, atât de pasionant al dramaturgiei sale.

Un ajutor, în acest sens, l-a dat spectatorilor noștri televiziunea, prezentînd în premieră piesa *Moartea Bessiei Smith* — lucrare profund semnificativă pentru direcția revoltei lui Albee, pentru ceea ce nu poate masca nici o declarație a autorului. Se știe, piesa este scrisă pe marginea unui eveniment autentic, petrecut în 1937, într-un oraș din sudul segregationist al Statelor Unite. Rănită grav într-un accident de automobil, cîntă-reacța de culoare Bessie Smith moare, fiindcă spitalele destinate exclusiv albilor au refuzat să-i acorde asistență medicală.

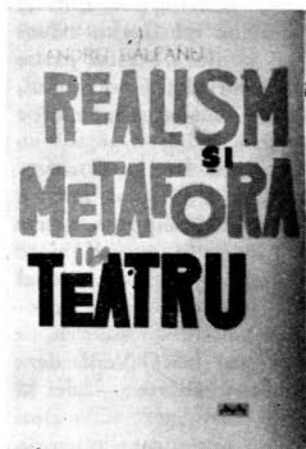
Moartea Bessiei Smith e un cutremurător strigăt de scribă și durere. Personajele trăiesc într-o tensiune perpetuă, se biciuiesc ele între ele — tatăl și fiica, iubitul și iubită — fiindcă nu știu în ce ar trebui să lovească, fiindcă îi irită totul, în jurul și înăuntrul lor, fiindcă se înăbușă sub apăsarea unei vieți absurde. E o dramă goliță de orice duioșie, de orice sentimentalism, sarcastică și dură: oamenii vor să se găsească, să se apropie unii de alții, iar cînd pare că s-au găsit, se îndepărtează, înspăimîntați de prăpastia care-i desparte, apoi căutarea începe din nou, obsedant, chinuitor, fără ieșire. Munți de prejudecăți și tone de ură s-au adunat, parcă, pentru a-i împiedica pe oameni să fie fericiți. Între sora de caritate, terorizată de un tată scăpătat și acrit, și doctorul cu convingeri liberaliste există raporturi complicate, bizare, o alternanță de atracție și repulsie, pasiune și dispreț, toate manifestîndu-se paroxistic într-un nesfîrșit lanț de reacții violente și contradictorii. Fără părtinire, intolerant, malițios, ironic, cu tristețe, mai ales cu tristețe, dramaturgul își supune personajele unei forțe irezistibile, aflate în ele și înafara lor, o forță nimicitoare, care le macină voința, puterea, credința și sentimentele. Această forță malefică ar putea fi numită societatea capitalistă, sau morala burgheză, sau civilizația modernă, sau viața însăși... Autorul refuză să-i spună pe nume. Cert e că toți se simt sufocați (atmosfera e oarecum similară cu aceea din

piesa lui Miller — *Amintirea a două zile de luni*, sau cu aceea din piesele lui Tennessee Williams, dar mai explozivă) și vor să plece. Doctorul, „nemulțumit“, rebelul, are o singură aspirație certă: „Să plec de aici!“ Sora trăiește, în planul ei, mai confuz, aceeași nevoie acută de aer. „Sînt sătulă! — strigă ea. Mi-e silă!“ „M-am săturat de lumea asta în care trăiesc!“ „Mi-e scîrbă! Mi-e scîrbă de adevăr!“ „Mi-e lehamite să mint mai departe!“ „Vreau să fug!“ Infirmierul negru năzuiește, de asemenea, să plece, undeva în Nord, ca să poată învăța, să poată scăpa de umilință. O demență centrifugă îi domină pe toți, fără excepție, iar tragedia pe care o sugerează autorul e că toți vor rămîne pe loc, deoarece forța care-i ține încătușați de condiția prezentă, care-i învăjbește și-i apasă, e mai tare decît ei. Pe ecranul acestor spasme ale voinței — puternică și adevărată, palpabilă, singeroasă, revelator de materială în contextul obscurilor căutări ale personajelor, se declanșează tragedia cea mare a piesei, moartea absurdă a Bessiei Smith, cîntăreața neagră alungată din fața spitalelor pentru albi. Doctorul rebel și „înstrăinat“ ar fi vrut, în ciuda opreliștilor, s-o salveze pe cîntăreață, dar e prea tîrziu. Moartea Bessiei Smith modifică brusc întreaga perspectivă a dramelor petrecute pînă atunci, demonstrînd că există dureri umane mai mari, că există în societate un Rău imens, care poate fi văzut, simțit și distrus: ura. Ura culpabilă, ura asasină, ura care îl descalifică pe om. Bessie Smith nu apare deloc în piesă, nu rostește nici o vorbă, nu se arată în fața spectatorilor, dar prezența ei invadează dintr-o dată universul zbuciumat al celorlalți și, într-un fel, constituie o replică dată dilemelor acestora. În lumina „supradramei“ Bessiei Smith, piesa lui Edward Albee capătă o direcție critică precisă — crimele rasiste —, fiind, totodată, o fereastră spre sensurile adînci ale dramaturgiei controversatului scriitor.

În regia lui Cornel Todea, piesa a căpătat o dezvoltare cinematografică; un montaj dinamic alternează cele două planuri ale dramei, ritmînd intens desfășurarea acțiunii. Cursivitatea teatrală a lăsat locul unei treceri sincope de la o secvență la alta, sugerînd cumva respirația gîfîită, astmatică a unei lumi dezechilibrată ce evoluează într-o atmosferă rarefiată. Există o așteptare continuă, ceva enigmatic și tragic plutește deasupra personajelor, umbra dușmană le urmărește pas cu pas, ca un Destin crîncen. Universul claustrat al eroilor e continuu sugerat de regie, culminînd cu finalul, în care Sora, nedumerită, încearcă să înțeleagă ceva din tragismul întîmplărilor petrecute în preajma ei, repetă obsesiv: „De ce? De ce?“ și strînge crispăt gratiile unei închisori imaginare; „închisoarea“ ar fi însăși lumea pe care ea nu poate s-o priceapă și s-o accepte.

Familiarizați cu teatrul modern, cu dramaturgia occidentală contemporană, interpreții și-au apropiat fără dificultăți constituția psihologică și artistică specifică a personajelor lui Albee. Actorii au sesizat că fiecare dintre personajele piesei e bun și rău în același timp, sfîșiat de porniri contrarii, și au dat expresie acestor inadecvări interioare. Tatăl (George Mărutză) e un abulic, un individ care și-a pierdut puterea de a voi și de a porunci, dar se poartă în continuare despotice, fiindcă nu se poate împăca pentru nimic în lume cu situația de întreținut al fiicei, de pîrinte care trebuie să tolereze fiindcă e tolerat. Sora (Liliana Tomescu) pendulează înfinit între iubire și calcul egoist, își ascunde sensibilitatea aproape patologică printr-un sarcasm ostentativ, afișînd o mască cinică, ar vrea să se desfacă de viața absurdă a cărei victimă este, dar, undeva, îi convinge această viață și nu poate să renunțe la ea. Doctorul (Mircea Albulescu) se zbate între pasiune și convingeri, iar infirmierul negru (Adrian Georgescu), între lășitate și curaj. Toți au jucat nuanțat această destrămare lăuntrică, iar Mircea Albulescu (Jack) a înfățișat remarcabil durerea cumplită a bărbatului care a pierdut-o pe Bessie Smith.

Un nou spectacol în spiritul bunei tradiții teatrale a televiziunii.



REPERE ȘI COORDONATE CONTEMPORANE

Lucrarea lui Andrei Băleanu *, dovedind informare multilaterală și „la zi”, acoperă o arie largă de fenomene teatrale, urmărite în timp și spațiu. Ea pune în discuție de pe o temeinică platformă teoretică probleme actuale care îi preocupă azi pe oamenii de teatru de pretutindeni, orînduind sistematic și sintetic aceste întrebări pe cîteva linii directoare. Metodologia critică e neabătut marxistă, faptul de artă privit ca reflex al unor stări sociale, consecvent istoric, în conexiune cu domeniile estetice învecinate.

Înainte de orice se cuvine salutată însăși apariția acestei lucrări. La un an după volumul colectiv închinat teatrului românesc postbelic, ea vine să umple un gol de care viața noastră teatrală se resimte în mod acut: raritatea volumelor de studii teoretice.

Întitulată „Context contemporan”, prima parte a cărții se oprește asupra celor mai însemnate fenomene dramaturgice ale teatrului modern, urmărind filonul dramei de idei. Caracteristica esențială a dramaturgiei care „își concentrează atenția și asupra aceluia element definitoriu pe care îl reprezintă ideile” o reprezintă raportarea conflictelor umane la rădăcinile lor sociale. „Punctul de plecare al dezvoltării teatrului de idei îl constituie atacul necruțător împotriva întregului sistem de dogme și prejudecăți burgheze.” Dramaturgia absurdului, ca și alte forme ale teatrului modern, bunăoară parabolele lui Fr. Dürrenmatt sau ale lui Max Frisch, se situează tot în sfera largă a dramei de idei. Termenul de opoziție este teatrul boulevardier, teatrul-divertisment. Este, bineînțeles, datorită criticii

* „Realism și metaforă în teatru”. Ed. „Meridiane”, București, 1965.

de a examina soluțiile diferite pe care le dau dramaturgii problemelor contemporaneității, delimitând tendințele și precizând atitudinile.

De la aceste premise pornind, investigarea căilor pe care a pășit teatrul de idei relevă aportul specific al fiecărui scriitor la dezvoltarea dramaturgiei moderne, pe fiecare culme a ei — Ibsen, Cehov, Gorki.

Finalitatea nemărturisită a demonstrației criticului este, cred, un memento adresat dramaturgiei noastre contemporane, care nu are dreptul de a trece pe lângă o impunătoare experiență a teatrului universal. Drama de idei reprezintă un imperativ al epocii, și dramaturgia noastră trebuie să fie conștientă de izvoare, pentru a nu se lăsa ispitită de modele anacronice, pentru a nu inventa din nou praful de pușcă, pentru a nu intra pe făgașul unor experiențe arătate de istoria teatrului de pe acum ca sterpe.

Sprijinindu-se pe înțelegerea exactă a forțelor de clasă antagoniste, Gorki aduce, în locul poeziei cehoviene a năzuințelor și a așteptării, poezia certitudinilor. Acest unghi de vedere asupra dramaturgiei gorkiene e bogat în sugestii interesante pentru creatori, fiindcă, stenic și emoționant, polemizează cu viziunea sociologizantă asupra scriitorului. Cercetătorul sovietic I. Iuzovski, citat de Andrei Băleanu, demonstrează convingător, într-un amplu studiu, că intențiile ideologice constituie însăși substanța pieselor lui Gorki, structura lor chiar este dictată de ele. Piesele lui Gorki nu pot fi înțelese în afara acestei particularități, a cărei ignorare a determinat adesea insuccesul montării lor. La Gorki totul, începând cu sistemul de caractere și sfârșind cu tonalitatea stilistică a fiecărei piese, e rezultatul concepției dramei ca dezbateră de idei.

Tradițiile dramei ruse de la hotarul secolului al XX-lea sînt încă fertile. O dovedește, printre alții, A. Volodin, prin materialul de viață și problematica pieselor lui. Se poate adăuga, și asta ar fi în spiritul lucrării lui Băleanu, că și Volodin parcurge o foarte semnificativă evoluție. Faptul de viață lasă în piesele lui un loc din ce în ce mai mare reflecției asupra existenței. Anecdota se încarcă tot mai mult de semnificații. Scriitorul pare că vrea să oprească timpul în loc, pentru a îngădui eroilor să mediteze. Însăși structura pieselor se modifică, ea căpătînd tot mai mult caracter de parabolă.

Dramaturgia americană contemporană își trage obîrșia din teatrul lui O'Neill, dezvoltînd, pe căi diferite, aceeași problemă a rupturii dintre ideal și realitate — de la bun început temă centrală a teatrului de idei.

Subtilă și atrăgătoare, interpretarea dată de critic integrează creația contradictorie și inegală a lui Tennessee Williams într-un ansamblu social care-i conferă sensuri nebănuite și o rezonanță neașteptată. În portretul astfel schițat, dramaturgul american încetează să mai fie doar autorul unor piese care deformează realitatea prin reducere la eroticism. Limitele scriitorului se află, de fapt, în neconcordanța dintre oglindirea concretă și critică a răului social și un *Bine* văzut abstract, plasat în afara societății și a timpului.

Situarea justă a dramaturgiei americane într-un context mai larg impune regiei un tratament special față de ea. Montarea tale-qualle riscă s-o unidimensioneze.

Mai clarvăzător decît Tennessee Williams, Arthur Miller raportează permanent relațiile individuale la cele sociale. Tema „păcatului” și tema „vinovăției” se echilibrează la el prin tema răspunderii, una dintre problemele care — arată criticul — străbat întreg teatrul modern, ca un fel de leit-motiv. Observăm că se conturează încetul cu încetul un cerc de motive predilecte ale dramei de idei, cerc de care, evident, dramaturgia noastră contemporană nu poate rămîne străină.

Într-o societate adversă, individul, singur, se află în imposibilitate de a comunica cu semenii săi și e condamnat — acesta e motivul care înrudește piesele unor autori atît de diferiți cum sînt Arthur Miller, Pirandello, Fr. Dürrenmatt, J. Anouilh.

Exegeza atentă, de pe poziții marxiste, a operei acestor dramaturgi înlătură etichetele, interpretările superficiale și caracterizările facile. Ea indică modul în care aceste scrieri — mărturii ale vremii noastre — se pun, cu toate și în ciuda limitelor lor, în slujba umanității și, totodată, calea pe care ele pot fi puse și în slujba teatrului socialist.

Problema alterării personalității, cea a refugierii din fața unei lumi dușmănoase, a libertății și a libertății de a alege, sînt soluționate cu o luciditate crescîndă de un Pirandello, de un Anouilh, apoi de un Sartre. Criticul sugerează că autorii nu se înșală asupra rezolvărilor propuse, le prețuiesc la justa lor valoare. Deznodămîntul pieselor lor e însoțit

adeșea de recunoașterea implicită a faptului că ei se află în impas, că problema are un caracter general, în timp ce soluția propusă este particulară, factice, provizorie. Drama de idei aflată în afara concepției marxiste despre lume nu poate da răspunsuri. Ea pune numai întrebări și în privința asta nu l-a depășit cu mult pe Ibsen, care mărturisea lucrul acesta deschis.

Dramaturgia de idei brechtiană și teatrul lui Sean O'Casey, între care există o izbitoare apropiere, reprezintă o etapă nouă în istoria teatrului apusean: cei doi dramaturgi aduc pe scenă o viziune revoluționară a societății.

Dramaturgia brechtiană se slujește de întreg arsenalul resurselor teatrale — pentru a determina spectatorii să afle adevărul, să gândească, să pună la îndoială, să acționeze pentru a reorîndui lumea.

„Fantezia capătă, în teatrul brechtian, o funcție demistificatoare.“ Este ceea ce îi conferă acestuia umorul robust și secreta lui emoție interioară, față de care criticul nu rămâne insensibil.

Teatrul acid și patetic al lui Sean O'Casey este iconoclast, ca și teatrul lui Brecht, și cheamă la fel de vibrant la acțiune. „Realismul“ său „poetic“ constituie pentru teatrul realist-socialist o admirabilă lecție de dramaturgie. Cu atât mai mult e de așteptat pentru opera lui O'Casey un interes sporit din partea teatrului nostru.

În capitolul consacrat dramaturgiei „tinerilor furioși“, unul dintre cele mai bune din volum, este desenat profilul acestei mișcări, omogenă în tematică și alegerea materialului de viață, în atitudinea autorilor față de ei înșiși, în poziția lor violent critică față de societate, și extrem de diversă în concludii, zbătîndu-se între protestul individualist, nihilismul incapabil să ofere soluții, umanitarismul utopic și intuiția ieșirii din criză prin angajarea în lupta revoluționară a proletariatului.

Băleanu încearcă precaut o analogie între teatrul „tinerilor furioși“ și tinăra dramaturgie de peste Ocean, care proclamă „sfîrșitul iluziilor“.

Interpretarea dată pieselor lui Ed. Albee, văzute ca un apel la luciditate, e menită să accentueze finalitatea lor critică. Aici se pot aduce obiecții. Albee împrumută numeroase procedee (și idei) de la teatrul absurdului. „Drumul spinos al cunoașterii“, al renunțării la iluzii, este pentru dramaturgul american o „noapte a Valpurgiei“, în care se dezlănțuie instinctele, iar eroii constată, aproape cu satisfacție, că se rostogolesc tot mai aproape de condiția animală.

În volum, contribuția românească este îndreptățit integrată în contextul universal. Între creatorii dramei de idei, Camil Petrescu ocupă un loc de prim rang. În creația lui, cel care mărturisea: „Eu am văzut idei“ a anticipat cu mult întrebări și răspunsuri capitale ale dramaturgiei apusene. Eroii dramaturgului, arși de năzuința spre absolut, sînt sfîșiați de „antinomiile absolutului“. „Soarta lui Gelu Ruscanu stă mărturie că ideea nu e întreagă și valabilă decît dacă devine faptă.“ Hiatul dintre intransigența halucinantă a eroilor lui Camil Petrescu și realitatea mediocră a „spinărilor încovoiate“ nu putea fi depășit atîta vreme cît aceștia nu întrezăreau că „unicul criteriu al dreptății îl pot da interesele concret-istorice ale celor oprimați“. Drama *Bălcescu* reprezintă un moment crucial în opera lui Camil Petrescu. „Controversa idee-faptă își află (în această piesă — *n.n.*) soluția în acțiunea conștientă a poporului, iar locul intelectualului integru este în revoluție“ — acesta e răspunsul la „întrebări și căutări chinuitoare de o viață întreagă“.

Camil Petrescu este creator de tradiții în literatura noastră. În piesele sale, Lovinescu reia tema — leit-motiv al dramaturgiei occidentale — a libertății de alegere. Poziția lui e însă alta: „«Libertatea absolută» echivalează cu lipsa de libertate“ și „libertatea devine reală în măsura în care oamenii se pot transforma ei înșiși și pot schimba lumea în care trăiesc“. Evoluția lui Matei din *Citadela sfărîmată* ilustrează ideea grăitor. „Libertatea spirituală se dovedește posibilă nu ca expresie a evadării individualiste într-un domeniu al arbitrarului, ci doar ca rod al integrării omului în societatea eliberată, devenită conștientă de țelurile ei“ — este concluzia comună mai multor piese ale scriitorului.

Dacă profesorul Miroiu din *Steaua fără nume* a lui M. Sebastian, fără a fi un om slab, e un visător entuziast și singur, în care energia zace încătușată, Cerchez, eroul piesei lui Al. Mirodan *Ziaristii*, „urmașul lui Miroiu“, descendent direct „din familia visătorilor...“, reprezintă o altă realitate socială, o altă lume, unde „visătorii trec la acțiune“.

Preocupat de obligatiile actuale ale teatrului românesc, criticul încearcă să discearnă pe cele mai rodnice. Sînt selectate operele considerate de el cele mai reprezentative pentru teatrul nostru de azi.

Ar fi fost poate de dorit să se fi insistat mai mult asupra modului cum o serie de probleme sînt puse în mod spontan și foarte original de însăși realitatea noastră socialistă, din care se nasc și soluțiile lor — reale și eficace.

Drama de idei — afirmă cercetătorul — este strîns legată de generalizarea metaforică a imaginilor. Autorul face o caldă pledoarie pentru sinteza poetică, modalitate de scriitură dramatică incompatibilă cu realismul fotografic. În „contextul contemporan“ transcrierea detaliilor nesemnificative și oglindirea plată a faptului de viață reprezintă în esență un mod de falsificare a realității.

Principiul poetic pe care se întemeiază o parte însemnată a teatrului modern este punerea în lumină a „absurdității obișnuitului“, formulă împrumutată de critic dintr-o remarcă, făcută de Lenin și relatată de Gorki, în legătură cu numerele excentrice ca „formă deosebită a artei spectacolului“: „Este aci un fel de atitudine satirică sau sceptică față de ceea ce este îndeobște admis, se vede tendința de a întoarce lucrurile pe dos, de a le deforma puțin, de a arăta absurditatea obișnuitului“ — spunea Lenin. Formula se poate extinde cu succes asupra altor forme ale artei spectacolului. Punerea în lumină a „absurdității obișnuitului“ se dovedește o modalitate frecventă a realismului.

Analizînd prin această prismă piesele lui T. Mazilu, criticul respinge acuzația care li s-a adus, de aplicare mecanică la realitatea socialistă a unor procedee străine. Mazilu face evident anacronismul unor relații tipic nesocialiste; el le redă semnificația exactă tocmai grație procedeele absurdui; acestea dinamitează „dinăuntru“ formele de parazitism aparent benigne, făcîndu-le să sară în tîndări și să-și dea singure la iveală miezul. Cît timp logica interioară a personajelor și principiul rămîn în concordanță, efectul este de un comic profund demascator.

Evident că, odată cu instaurarea unei noi orînduiri sociale, menite să asigure bunăstare materială și condiții optime de dezvoltare spirituală tuturor membrilor unei societăți de oameni ai muncii liberi și egali, sfera tragicului — în accepția clasică a acestei categorii estetice — se îngustează simțitor. Asta însă nu face să se micșoreze și necesitatea catharsisului tragic. Dimpotrivă, afirmă criticul, el este chemat să joace rolul unui soi de regulator etic al societății, să se împotrivescă tendinței spre o mentalitate filistină, a „satisfacțiilor fără obligații“, să mențină treze conștiințele, să rememoreze, să avertizeze, să înobileze condiția umană, redîndu-i demnitatea, pentru a nu lăsa „umanitatea să piară de lenevie și inactivitate într-o societate a belșugului“. „Pledoaria pentru genul tragic“ invită la experimente îndrăznețe.

„Ce fel de măiestrie?“ întrebă criticul și, pentru a răspunde, el relevă o serie de trăsături caracteristice dramei moderne de idei, sub raportul construcției: un fundal social larg, angrenarea în conflict a unor grupuri mari și nu a indivizilor izolați, integrarea lui într-un antagonism social care depășește fabula. Drama de idei urcă pe scenă figuri cu caracter exponențial. Refuză „polarizarea tipurilor la extremele pozitiv-negativ“, zugrăvind viața în toată complexitatea ei. Drama de idei cere și formează discernămint critic celor cărora li se adresează. Ea nu-și împarte personajele în deținători de adevăruri absolute și rătăciți în erori indiscutabile. Punctul de vedere al autorului se găsește implicit în imaginea pe care o creează, el se poate exprima și prin intermediul unei figuri „negative“. În sfîrșit, înseși noțiunile de *bine* și *rău* încetează să fie considerate metafizice, ca noțiuni absolute și imuabile, ele sînt de fiecare dată din nou raportate la forțele sociale ale epocii.

Mai departe, conceptul de acțiune — motor al dramei de idei — se cere disociat de intriga abil meșteșugită, impusă eroilor de către autor și nu dictată de către propriile lor concepții de viață. În drama de idei, acțiunea implică ideea de *schimbare*, în timp ce concepția conformistă, pe măsura gustului burghez, aglomerează incidente goale de semnificație.

Teatrul modern a preluat de la Cehov un tip nou de acțiune, calitativ deosebit de „acțiunea“ în sens tradițional (o suită de evenimente spectaculoase). „Acțiunea“ nu dispăre, ci îmbracă alte forme, mutîndu-se parțial în subtext sau extinzîndu-se asupra dezbaterei de idei.

Fără îndoială, „absorbînd limba vie, dialogul de teatru n-o poate transcrie naturalist, netransfigurat“. Calofilia este însă un pericol tot atît de mare ca și transcrierea nefiltrată a stilului oral.

Mi se pare însă că discuția despre măiestrie nu se poate dispensa de analiza amănunțită a fiecărei opere în parte, pornind de la studiul dramaturgiei clasice și generalizînd virtuțile ei de construcție pentru a le valorifica experiența.

Pușkin afirmă că fiecare creator trebuie judecat potrivit legilor pe care el însuși și le-a impus. Un asemenea mod de abordare a problemei ar scoate critica din punctul mort al observațiilor truiste, prin care se aplică arbitrar criteriile de apreciere adecvate unei piese la logica interioară a alteia.

Punctul de plecare în examinarea „varietății stilurilor interpretative“ îl constituie constatarea că spectacolul modern a încetat să mai fie o demonstrație de bravură solistică a protagonistului, devenind cu adevărat o artă colectivă, ca urmare firească a apariției pe scenă a dramei de idei. De aici, considerarea fiecărui rol ca o parte dintr-un tot cu semnificații sociale, proiectarea piesei înseși pe un fundal social-istoric concret.

„Emoție și reflexivitate“ sînt termenii problemei centrale pe care o pune interpretarea dramei de idei. Ea cere, cum just remarcă Băleanu, o nouă tehnică actoricească, o anume detașare a interpretului față de rol, atît cît e necesar pentru a-i reliefa sensurile sociale, dincolo de realitatea lui intrinsecă. În termeni de estetică teatrală, problema se repune astfel : trăire sau distanțare, Stanislavski sau Brecht. Criticul încearcă să reconcilieze aceste concepte, arătînd că, deși opoziția e îndreptățită, dilema e falsă, dezmințită de practică. Nu e necesară o opțiune categorică. Căile propuse pentru a o evita sînt selectarea emoțiilor, stimularea emoției intelectuale — care permite obiectivare față de personaj, deci și integrarea lui în contextul său social. Se cuvine adăugat : ambele sisteme teatrale despre care e vorba preconizează precizarea logicii interioare a personajelor, aflarea adevărului lor subiectiv ; metodică diferă, rezultatele coincid.

Practica teatrală de la noi a înrădăcinat în ultimii ani o înțelegere, care mi se pare eronată, a conceptului de „distanțare“. Ea pomește de la un caz particular și reprezintă confuzia între „distanțare“ și „demascarea procedului scenic“, adică parodia cu mijloacele ei specifice.

„Cerințele interpretative ale realismului modern“, pe care a încercat să le sintetizeze G. Tovstonogov, înseamnă în primul rînd evidențierea subtextului, adică surprinderea precisă a contrastului și unității dintre aparență și esență. Joc modern înseamnă recompunerea minuțioasă a vieții interioare a personajului, adică refacerea întregului său proces de gîndire și a tuturor acțiunilor lui. Actorul modern pune în lumină toate fațetele personajului, trăsături și acțiuni contradictorii, neanunțînd niciodată dinainte imaginea finală a eroului interpretat, lăsînd nici o clipă spectatorul să anticipeze evoluția lui ulterioară. Teatrul modern impune o extremă mobilitate a actorului în rol, capacitatea de a-i da mereu un chip inedit. Dispar emploi-urile, devine tot mai limpede că (în lucrare e citat aici regizorul Lucian Giurescu) „teatrul modern e compoziție, sau nu e nici modern, nici teatru“.

Mult dezbătută e astăzi problema stilului de joc modern, sobru, laconic. „Arta actoricească... înregistrează și oglindește cu promptitudine cerințele proprii vremii sale“, dar condiția reținerii afective a omului modern nu înseamnă cîtuși de puțin „înăbușirea temperamentului actoricesc, ci doar supunerea lui unei severe și rafinate discipline interioare“.

Viața noastră teatrală pune tot mai acut problema perfecționării și îmbogățirii mijloacelor de expresie actoricești : vocea, dicțiunea, plastica. Criticul constată apariția unui stil nou de joc, jocul vizual, hiperbolizat (ilustrat, printre alții, de un actor ca Gh. Dinică), și pune astfel un prim jalon pe o „pată albă“ a cercetării teoretice.

Cred totuși că și în această ordine de idei există pericolul generalizării nejustificate a unui caz particular. Problema esențială este, socotesc, nu de a vizualiza metafora, ci de a individualiza plastic *caracterul*, înbinînd firescul desăvîrșit al mișcării scenice cu caracteristicul. Aceasta mi se pare a fi calea, cea mai dificilă, dar și cea mai rodnică, spre îmbogățirea mijloacelor de expresie actoricești și educarea unui actor „complet“.

Vorbînd despre „reteatralizarea teatrului“ și discutînd despre „teatrul vizual“, care se servește de simbol, de grotesc și de hiperbolă, autorul combate vehement prejudecățile

naturaliste, oprindu-se cu precădere asupra evoluției recente a scenografiei. Punerea problemei nu e întâmplătoare. Mișcarea noastră teatrală a ridicat-o insistent în ultimii ani, trebuind să înfrângă rezistențe, păreri preconcepute. Lucrarea își îndreaptă ascuțișul împotriva platitudinii așa-zis „realiste”. Înțelegerea greșită a realismului ca metodă a generat, și generează încă, piese și spectacole cenușii, ca și împotriviri față de căutările înnoitoare.

„Teatru convențional sau teatru realist e o falsă dilemă.” De fapt, conceptele de „realism” și „convenție” se întrepătrund. *Măsura* aliajului lor se cere redescoperită pe fiecare treaptă a istoriei teatrului. Cunoscuta formulă a lui Tovstonogov : „maximă convenționalitate în organizarea exterioară a spectacolului — decor etc. — și veridicitate psihologică deplină și necondiționată a jocului actoricesc” exprimă una dintre ipotezele realismului contemporan.

Căile teatrului modern sînt complicate și contradictorii. Autorul remarcă, în această ordine de idei, că un Roger Planchon, bunăoară, a încercat să realizeze realism poetic, *refuzînd* convenția. Montînd al său *Georges Dandin* într-un cadru de o scrupuloasă autenticitate, regizorul a scos la suprafață, într-un mod surprinzător și foarte modern, sensuri și valențe poetice ale textului, pe care o punere în scenă ascetică le-ar fi lăsat ascunse.

Trăgînd concluziile, criticul optează pentru îmbinarea judicioasă a „realismului” cu „metafora”, într-un *realism poetic*. El ia totodată atitudine împotriva aplicării ușurate, de dragul „modei”, a imperativului „convenție”. Naturalismul și scamatoriile regizorale sînt inacceptabile deopotrivă ; criticul se pronunță în favoarea sintezei — veridicitate transfigurată poetic, în numele unui ideal umanist.

„Dezbărat de zațul naturalist, dar și de tentațiile amăgitoare ale regiei pentru regie, teatrul modern redescoperă — ca fiecare epocă pentru ea însăși — realismul.” Este, în ultimă instanță, o problemă de dozaj și echilibru, ținînd în primul rînd de cultura și bunul gust al regizorului.

Bogată în exemplificări concrete, majoritatea alese din practica teatrului românesc (recentă, în măsura în care a îngăduit-o operativitatea editorială), lucrarea lui Andrei Băleanu este pătrunsă de probitate profesională și pasiunea cercetătorului. El însuși mărturisește, de altfel, încheindu-și cartea : „Nu poți rămîne indiferent și rece, cînd pășești pe tărîmul acestei arte care a înscris pe emblema ei un chip vesel și unul îndurerat”. Așa se explică, desigur, intențiile polemice care se simt în mai tot cuprinsul cărții, făcînd-o vie și stringent actuală. E păcat doar că, oscilînd între analiză și polemică, autorul a adoptat pe alocuri un ton prea expozitiv.

Invitație stăruitoare la meditație și dezbattere, volumul dă oamenilor noștri de teatru posibilitatea de a se angaja, pe un solid fundament de ansamblu, în studiul detaliat al fiecărei probleme în parte.

Gheorghe Miletineanu

VOPSEAUA DE PĂR



Sanda

*în zece culori, vă asigură
vopsirea cu ușurintă a
părului, într-o culoare
modernă și frumoasă*

Prețul unui flacon este de 15 lei

vermut

ZAREA



ALB ȘI ROȘU

Preparat din 'vinuri selecționate și
aromatizat cu extract de plante.

Se consumă rece și, după gust, cu lămîie

